الجمـال والإســلام

جماليات الفن والعمارة الإسلاميَّين

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المشرف العام
ثائر زين الدين
المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكتاب

رئيس التحرير
حسام الدين خضور

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

تصميم الغلاف
عبد العزيز محمد

الجمال والإسلام

جماليات الفن والعمارة الإسلاميَّين

تأليف : فاليري غونزالس

ترجمة : كارولين توماس

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٨م

العنوان الأصلي للكتاب:

Beauty and Islam

Aesthetics in Islamic Art

And Architecture

الجمال والإسلام: جماليات الفن والعمارة الإسلاميين/ تأليف فاليري غونزالس؛ ترجمة كارولين توماس. - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٨م.- ١٨٤ ص: مص ٢٥سم. (العلوم الإنسانية ١).

١- ٢,٧٠٩ غ و ن ج ٢- ٣,٧٢٣ غ و ن ج
٣- العنوان ٤- غونزالس ٥- توماس
مكتبة الأسد

قائمة الصور

I- الملك سليمان وملكة سبأ، من مخطوطة « تأريخ الرسل والملوك» للطبري (Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. [F1957.16 folio 79 v]).

II- الجامع الكبير، حلب، سوريا، القرن الحادي عشر إلى الثاني عشر الميلادي (تصوير فاليري غونزالس Valérie Gonzalez).

III- شرفة اللندراخا، قصر الحمراء، القرن الرابع عشر الميلادي (تصوير كلير دو فيريو Claire de Virieu).

IV- برج السفراء وبهو الريحان، قصر الحمراء، القرن الرابع عشر الميلادي (تصوير كلير دو فيريو Claire de Virieu).

V- قاعة السفراء أو قاعة القمارش من الداخل، قصر الحمراء (تصوير معهد أماتلر للفن الإسباني Institut Amatller d'Art Hispànic، برشلونة).

VI- سقف قاعة السفراء، قصر الحمراء (تصوير معهد أماتلر للفن الإسباني Institut Amatller d'Art Hispànic، برشلونة).

VII- شكل هندسي نجمي، قصر الحمراء (تصوير كلير دو فيريو Claire de Virieu).

VIII- غيتي تَمْب، فرانك ستيلا، ١٩٥٩ (Los Angeles County Museumof Art [M.63.21], Contemporary Art Council Fund).

IX- قبة قاعة بني سراج، قصر الحمراء (تصوير بيتر ساندرز Peter Sanders).

X- قبة المسجد الكبير في أصفهان، الفن السلجوقي من القرن الثاني عشر الميلادي.

XI- بهو السباع، قصر الحمراء (تصوير بيتر ساندرز Peter Sanders)

XII- أروقة مُزيّنة في فناء بهو السباع، قصر الحمراء (تصوير كلير دو فيريو Claire de Virieu).

XIII- جانب من بهو الريحان، قصر الحمراء (تصوير بيتر ساندرز Peter Sanders).

XIV- رقم ٤٦ [Black, Ochre, Red over Red]، مارك روتكو Mark Rothko، 1957 (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.، تصوير سكويدز & ننز).

XV- أشكال تجريدية آجرية، بهو الريحان، قصر الحمراء (تصوير كلير دو فيريو Claire de Virieu).

XVI- قبة قاعة الأختين، قصر الحمراء (أمانة آغا خان للثقافة، تصوير سهى أوزكان Suha Özkan).

XVII- الحَمّام المَلَكي، قصر الحمراء (مكتبة روبرت هاردينغ Robert Harding للصور).

XVIII- بهو السباع، قصر الحمراء (تصوير بيتر ساندرز Peter Sanders).

XIX- آنية فضية، هيرات Herat، القرن الثاني عشر الميلادي (متحف الأرميتاج الوطني، سانت بطرسبرغ).

XX- سلطانية، نيسابور، إيران، القرن التاسع إلى العاشر الميلادي (مجموعة نصر الدين خليلي للفن الإسلامي .pot 183، تصوير مؤسسة نور).

XXI- سلطانية، نيسابور، إيران، القرن العاشر الميلادي (مجموعة نصر الدين خليلي للفن الإسلامي .pot 1492، تصوير: مؤسسة نور).

XXII- سلطانية، نيسابور، إيران، القرن العاشر إلى الحادي عشر الميلادي (مجموعة نصر الدين خليلي للفن الإسلامي .pot 294، تصوير: مؤسسة نور).

XXIII- مُصغّرة من مقامات الحريري، بغداد، ٦٣٤ هـ/١٢٣٧ م (المكتبة الوطنية، Ms. Arabe 5847، fo.26).

XXIV- سيتي، إدوارد روشا Edward Ruscha، لوحة زيتية على الخيش، ١٩٦٨، 139.7x121.9 cm.، صندوق شراء القرن العشرين 1969.722 (تصوير معهد شيكاغو للفن).

XX- مُصغّرة، خسرو وشيرين للشاعر نظامي، تبريز، أوائل القرن الخامس عشر الميلادي (Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. [F1931.43]).

XXVI- مُصغّرة، شاهناما، تبريز، حوالي القرن ١٣٧٠ الميلادي، (قصر الباب العالي توبكابي، استنبول، 2153fo.65b).

مقدمة المترجمة

لمّا كان الإسلام الحقيقي منارة للسلام والجمال، فقد شدني عنوان هذا الكتاب لاسيّما هذه الأيام العصيبة التي يحاول فيها بعضهم تشويه الهوية الحقيقية الجميلة للإسلام.

إن من يقرأ هذا الكتاب الجميل يلمس التناقض الصارخ بين الصورة التي يرسمها الكتاب عن التاريخ الإسلامي بالوثائق، والصورة التي يرسمها الإرهابيون باسم الإسلام. إن هذا الكتاب يرسّخ الصورة الأولى الجميلة للإسلام.

ما من شك في أن المؤلفة، في كتابها هذا، لم توفّر جهداً لتقديم صورة الإسلام الحقيقي الجميل، فقد سعت إلى تسليط الضوء على جوانب عدة من جماليات الفكر الإسلامي وفنه وعمارته من منظور علمي معاصر، وعلى أفكار مدارس فلسفية عدة فيما يتعلق بقضايا الجمال بشكل عام. تجدر الإشارة هنا إلى أن الجمال في الإسلام لا يقتصر على الأدب والعمارة بل إن هنالك جوانب أخرى جميلة ومميزة في الإسلام، كالأذان ورقص الدراويش والإنشاد الديني على سبيل المثال لا الحصر. آمل أن يُستكمل البحث في جماليات الفن والثقافة الإسلامية الواسعة.

ملحوظة: إن المقبوسات المترجمة من العربية في النسخة الإنكليزية قد جرى اعتمادها كما وردت في المراجع العربية الأصلية.

كارولين توماس

Caroline Thomas

مقدمة البروفيسور
سيد نعمان الحق

بعد الأعمال الرائدة لكبار الباحثين في الفن الإسلامي أمثال أوليغ غرابار Oleg Grabar وريتشارد إتينغهاوزن Richard Ettinghausen والدراسات النصية البالغة الأهمية لكبار المؤرخين أمثال عبد الحميد صبرا A.I. Sabra، يبدو أن حقبة جديدة من الدراسات الإسلامية الواسعة الأفق قد انطلقت، حقبة كان لأولئك الباحثين دور كبير في التمهيد لها. ويُظهر عمل الباحثة غولرو نسيب أوغلو Gülru Necipoğlu في الهندسة والزخرفة في العمارة الإسلامية أهمّ معالم هذه الحقبة التي فتحت آفاقاً واسعة جديدة، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسة الحديثة لأنتونيو فيرنانديز بويرتاس Antonio Fernandez Puertas التي تستكشف قصر الحمراء بطريقة متميزة، بالإضافة إلى العمل الكبير لخوسيه ميغيل بويرتا فيلشيز José Miguel Puerta Vílchez الذي يُسلّط الضوء على مسائل أساسية عديدة ذات طابع ثقافي وفلسفي ومنهجي، ويشكك بالرؤى السائدة المُعتمَدة كعقيدة علمية راسخة لدى الكثير من مؤرخي الفن في المجال العام لتاريخ الفكر الإسلامي.

وتُشير فاليري غونزالس Valérie Gonzalez في عملها إلى كتابات جميع هؤلاء الباحثين والمؤرخين، وتعتمد بشكل كبير على عمل بويرتا فيلشيز.ومع ذلك فإن هذا الكتاب الذي يستند إلى سلسلة من محاضرات أُلقيت في معهد الدراسات الإسماعيلية في لندن لا يُمثّل شعاراً لحقبة جديدة في حقل الفن الإسلامي وحسب، بل يُدشّن أيضاً أرضيّة جديدة كلياً راسماً محوراً آخر جديداً للبحث في بيئة علمية جديدة وقوية. وبتحطيمها للقالب القديم المتّبع في حصر دراسة الفن الإسلامي ضمن السياق التاريخي والاجتماعي والسردي فقط، تكون غونزالس قد خطت خطوة

جوهرية وجريئة ومنهجية على طريق تطوير دراسة الفن الإسلامي. إذ إنّها توظّف علم الجمال على سوية الموضوع والسوية التي تتخطى الموضوع، بوصفه نظرية وبوصفه منهجاً تطبيقياً على حدّ سواء، وذلك ليس فقط لكي تفسر وتحلل النصوص الإسلامية التي تناقش المفاهيم الجمالية، الأمر الذي نجح بويرتو فيلشيز في تقديمه ببراعة وتميُّز، وإنّما لكي تشرح وتُحلّل أيضاً واقع تجسيد الأعمال الفنية ذاتها في إطار علم الظاهرات الجمالية . وهنا تحديداً نجحت غونزالس في إضافة بُعدها الخاص الجديد على دراسة النتاج الفني للإسلام.

بل أكثر من هذا، نجد غونزالس تستخدم في تحليلها الجمالي أدواتٍ معاصرة غربية وتطبقها على المعطيات الإسلامية، محطمة بفعلها هذا ذلك الجدار المهشّم الفاصل بين ما هو منهجي وما هو ثقافي. ولعل القارىء سيوافقني الرأي في أن غونزالس قد فتحت بذلك نافذة أدخلت منها روحاً عذبة جديدة وقدراً كبيراً من التنوير. إن إحدى أبرز نتائج ما آل إليه الجمع بين مجالين كانا يُعدَّان منفصلين تماماً، ألا وهما المعطيات الإسلامية من جهة والمنهجية الغربية المعاصرة من جهة أخرى، هي إعادة وضع دراسة الفن الإسلامي ضمن سياق ثقافي وفكري معاصر يمثّل السياق الرئيس للدراسات الفنية عموماً، بدلاً من تصنيفها ضمن «دراسات مناطقية» أو «دراسات الأقليات» أو «دراسات الثقافات الأجنبية». هذا تماماً ما أجاده وتفوق فيه أوليغ غرابار، ولكن في الاتجاه الآخر.

يتميّز هذا الكتاب بتنوّع لافت وغير مسبوق في مصادر أفكاره. فلا نُصادف في صفحاته ابن سينا وابن رشد وابن الهيثم وغيرهم من أعلام الفلاسفة المسلمين في القرون الوسطى فحسب، بل أيضاً فلاسفة معاصرين غربيين أمثال فيتغنشتاين Wittgenstein ونيلسون غودمان Nelson Goodman، وروّاد علم الظاهرات أمثال باشلار Bachelard وهسرل Husserl، وفنانين أمثال إيف كلاين Yves Klein ومارك روتكو Mark Rothko، وحتى مفكرين معاصرين مثل جاك دريدا Jacques Derrida، جميعهم جرى توظيف أفكارهم في السياق السردي للكتاب. إنّها لتجربة رائعة ومعبّرة أن نجد ذكراً لمفكر مثل دريدا أو فيلسوف مثل فيتغنشتاين في سياق الحديث عن تفسير آية قرآنية كريمة أو نشهد

استعانة بعالِم مثل هسرل في تحليل جمالي لإحدى روائع الحضارة الإسلامية المتمثلة بقصر الحمراء. يشكّل ذلك في الحدّ الأدنى ردّ اعتبار للدراسات الإسلامية وإعادة دمجها في السياق البحثي الرئيس لقضايانا المعاصرة.

تُعالج غونزالس قضايا جمالية أساسية عدّة من خلال تحليلها للنصوص والمؤلفات الفكرية من جهة، وللأشكال الفنية على أرض الواقع من جهة أخرى. فعلى سبيل المثال ثمّة نقاش رائع في هذا الكتاب لآية قرآنية تحكي قصة زيارة ملكة سبأ لصرح النبي الملك سليمان، حيث تلتبس الأمور على الملكة وتظن أن الأرضية الزجاجية الشفافة للقصر ماءً حقيقياً. وهنا يتداخل التحليل النصّي للقصة مع التحليل الجمالي، وتتم مناقشة المسائل البصرية كمسألة التناحي بالتزامن مع مناقشة مسائل علم الدلالة وعلم العلامات في اللغة. وخلال سرد القصة، عبّرت غونزالس عن أهمية التمييز بين المفاهيم الجمالية المرتبطة بظاهرة الشبه وتلك المرتبطة بظاهرة التمثيل، مشيرة إلى «التوتّر الجدلي» الناجم عن عملية الشبه الشكلي بين النتاج الصنعي (أرضية القصر السليماني) والنموذج الطبيعي (الماء) الذي يهدف إلى التشبه به. وهنا تنبثق خلاصة جمالية وميتافيزيقية مهمّة: لا يجب الخلط بين النتاج الصنعي والنموذج الطبيعي، أي لا يمكن التبديل بين الفن والطبيعة ولا يمكن الاستعاضة عن أحدهما بالآخر. هذا ما يتعارض بالطبع مع الرؤية الأرسطوية للفن بوصفه في جوهره تقليداً صرفاً للطبيعة. إن ما نتعلمه من غونزالس هو أن القرآن الكريم، على الأقل في الآية التي ذكرناها سابقاً، لا يعترف البتّة بالإبداع الفني الذي يحاكي الطبيعة. وهكذا، استطاعت الكاتبة أن تقدّم لنا فكرة واضحة عن رؤية القرآن الكريم لمفهوم الجمال.

ومرة أخرى تبرز مسألة التمثيل الشاملة والمُثمرة جداً عندما تلتفت غونزالس إلى تحليل إبداع فني مميز مُتمثّل بقصر الحمراء. وها هي تُعارض وتتحدّى الرؤية القديمة السائدة القائلة بأن الأشكال البصرية الموجودة في القصر إنّما تشكّل تجسيداً مادياً لفحوى الكتابات والنقوش الجدارية وبأن قبة قاعة السفراء عبارة عن تجسيد تمثيلي للسماوات السبع وفق الرواية القرآنية. وبرفضها لهذه الرؤية بالاعتماد على دعائم واضحة وصارمة في علم الظاهرات، أظهرت

المؤلفة أن ليس في الأرضية الشكلية لقصر الحمراء مكان واضح وصريح لتمثيل كتابي أيقوني مرتبط به، بل إن الأشكال البصرية من جهة والكتابات النقشية من جهة أخرى، إنّما تشكلان فضاءين جماليين مستقلين قائمين بذاتيهما. وتخلص غونزالس إلى القول إن قصر الحمراء يجسد نظاماً ديناميكياً من المجازات البصرية والنصية. وقد شكلت كل هذه الاستنتاجات عذوبة فكرية مرحَّباً بها وفسحت المجال لإثارة قضايا كثيرة جديدة وتنويرية.

وتتطرق غونزالس أيضاً إلى مسألة الزخرفات الهندسية، التي كانت الكاتبة نسيب أوغلو Necipoğlu قد ناقشتها ببراعة وإتقان، واضعة هذه المسألة في إطار جديد كلياً. فهي تضع أسسَ فرعٍ جديد من فروع علم الظاهرات الجمالية مختص بالزخرفات الهندسية في قصر الحمراء، وتناقش هدفه ومنطقه "بلغة التعبير المادي". وهنا أيضاً، نجد الحصاد وفيراً. وتختتم غونزالس كتابها بنفس الروح التي بدأته بها، روح المُستكشف لا المُفسّر، متحدثة في الفصل الأخير عن النظام الجمالي للكتابات والنقوش الإسلامية. وفي هذا الفصل تبني نقاشها على القاعدة المنهجية التي أرست دعائمها في الفصول السابقة. فبعد أن قدّمت بشكل مقنع أطروحتها القائلة بأن الكتابات والنقوش تشكل مجالاً فنياً مستقلاً في الإسلام، نجدها في هذا الفصل الأخير تبني على هذه الأطروحة لتدرس تلك الكتابات والنقوش من منطق جمالياتها الخاصة. وهكذا، يجني الكتاب ثمار أطروحاته الخاصة مقدماً في الوقت نفسه دليلاً على صحتها.

إنني على ثقة بأن هذا الكتاب سيكون منارة ومتعة ليس فقط للباحثين في الفن الإسلامي وللمهتمين بالدراسات الإسلامية الأشمل، وإنّما للمؤرخين وممتهني الفن بشكل عام والفلاسفة المعاصرين على حدٍّ سواء.

سيد نعمان الحق S. Noman Al Haq
جامعة روتجرز وجامعة بنسلفانيا

تمهيد

تقوم أربعة من فصول هذا الكتاب (جميع فصوله ما خلا الفصل الرابع الذي يدور موضوعه حول الهندسة في قصر الحمراء) على سلسلة محاضرات ألقيتها في ندوة، ويُشرفني الآن أن أنشرها في كتاب. ولذا أودّ أن أتوجّه بالشكر إلى كل من اهتمّ بعملي وساهم في ولادة هذا الكتاب: ميريام علي دو أونزاغا Miriam Ali de Unzaga التي اقترحت ونظّمت الندوة التي ألقيت فيها محاضراتي، البروفسور أزيم نانجي Azim Nanji، الذي وجه إلي الدعوة لإلقاء المحاضرات وأكرمني بلطفه الشديد، الدكتور فرهاد دفتري Farhad Daftary، رئيس قسم البحث العلمي والمنشورات، الذي لم يبخل بدعمه لمشروعي، كوتوب قسام Kutub Kassam التي ساعدتني في إعداد الكتاب للنشر، وباتريسيا سالزار Patricia Salazar التي قامت بتنضيد النص وأعدّت الصور. كما يُسعدني أن أشكر أيضاً البروفسور أوليغ غرابار Oleg Grabar من مركز الدراسات المتقدمة في برينستون، والبرفسور جان كلود غارسان Jean-Claude Garcin من جامعة إيكس أُن بروفونس الذي لم يبخل عليّ بالنصح والتشجيع علمياً ومعنوياً أثناء بحوثي المتعلقة بالفن الإسلامي والجماليات الإسلامية، والبروفسور روبرت إلبرت Robert Ilbert، مدير البيت المتوسطي للعلوم الإنسانية، الذي منحني المساعدة الفكرية والمعنوية بالإضافة إلى دعمه العملي لأبحاثي.

إنّ جميع الترجمات إلى الإنكليزية الواردة في هذا الكتاب هي من نتاجي الخاص.

فاليري غونزالس Valérie Gonzalez

مدرسة مرسيليا - لوميني للعمارة

نسغ الشجر يتدفق في عيونه، مفعماً
بالصفاء والحيوية والخضرة
- نبع من الروعة والأحلام -

مُقَدِّمَة

يُعالج هذا الكتاب ما يُطلق عليه عادة اسم «علم الجمال» في إطار الحضارة الإسلامية. وعلم الجمال هو «فرع من الفلسفة يُعنى بطبيعة الفن وخصائص تجربتنا في الفن والبيئة الطبيعية...»[١]. ويمكن أن يُطبّق علم الجمال أيضاً بمعنى أن موضوع اختباره يمكن أن يكون عملاً فنيّاً محدداً وملموساً، وليس مجرد مفهوم أومسألة فنية. وبتعبير أدق، فإن الكتاب يهتم بالفرع العلمي الخاص المعروف باسم «علم الظاهرات الجمالية» حيث يعني، حسب إيليان إسكوبياس Eliane Escoubias، «أن نفهم طريقة الوصول إلى الفن وإلى ما يحتويه العمل الفني من فن، هو طريقة ظاهراتية، أي أن نفهم قبل كل شيء أن الفن كان وسيبقى دوماً ظاهراتياً»[٢]. يشكل علم الجمال، وتحديداً علم الظاهرات الجمالية، مجالاً خاصاً وجديداً، لم يُراعَ بعد في عالم الدراسات الإسلامية، على الرغم من أنه جزء لا يتجزأ من الأعمال التحليلية المعاصرة في الفن والنظرية الفنية.

ثمة سببان جوهريان أدّيا إلى هذه الحالة: السبب الأول ذو طبيعة معرفية، يتعلق بعلم الجمال ذاته بوصفه علماً وأسلوب تفكير يبدو أنه قد انبثق من الإرث الفلسفي للعالم الغربي المعاصر. ولذلك فهو يُعدّ بشكل أو بآخر مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بقواعد ومبادئ ومنطق ذلك الإرث، وبالتالي، فإنه يصعب تكييفه مع فكر وفلسفة وفنون الحضارات الأخرى. أما السبب الثاني فهو ذو طبيعة ثقافية، ومرتبط بالتصور الإسلامي عن ممارسة الفنون، أو بتعبير أدق، ما يُنظر إليه عامة بوصفه فناً. فمن ناحية يتضمن هذا التصور - كما يعلم الجميع -

بعض القيود المبدئية (على تمثيل الأشياء الحية بأشكال بصرية)، ومن ناحية أخرى لا يتضمن هذا التصور قواعد أو مبادئ محددة بوضوح ومذكورة في نصوص وأطروحات، كما هي الحال في العالم الغربي.

قد يسارع المرء إلى الاستنتاج مما سبق أن علم الجمال بوصفه فرعاً اختصاصياً من فروع الفكر والفلسفة لم يكن موجوداً فعلاً في الإسلام. وقد بقيت هذه الفكرة سائدة عموماً، ما خلا بعض المحاولات القليلة النادرة الرامية إلى إيجاد عناصر جمالية في المصادر الإسلامية المكتوبة، إلى أن نشر الباحث الإسباني خوسيه ميغيل بويرتا فيلشيز José Miguel Puerta Vílchez مؤخراً كتاباً مهماً جداً[٣]، سرد فيه تاريخ علم الجمال في الفكر العربي الكلاسيكي، مبيناً بوضوح وجود هذا الفرع من علوم الفلسفة في العصور الوسطى الإسلامية كما اللاتينية. ومن هذا المنظور، ينضم عمل بويرتا فيلشيز إلى مجموعة الأعمال الشهيرة حول علم الجمال المسيحي التي كتبها إدغار دو بروينه Edgar de Bruyne[٤]. لكن، بعيداً عن هذا المجال من الفكر والفلسفة والتحليل النصي، لا يزال الاعتقاد سائداً بشكل عام أنه لا يمكن البحث في الفنون الإسلامية بحد ذاتها إلا من وجهة نظر تاريخية أو اجتماعية أو وصفية فقط، كما إن قلة قليلة من الباحثين يبادرون إلى اعتماد علم الجمال نظريةً ومنهجاً لفهم عملية تصميم الأعمال الفنية الإسلامية وأشكالها. ومع ذلك نرى أنه، كما هي الحال بالنسبة للمجال التجريدي للفكر الصرف، يمكننا تعلّم الكثير حول الإبداع الفني الإسلامي من خلال مقاربته بالمنهج الجمالي. إن غايتي في هذا الكتاب هي إظهار هذه الحقيقة والتشجيع على المزيد من الأعمال المشابهة في المستقبل. إذاً، ممّ يتألف هذا المنهج؟

يتألف مجال علم الجمال من حقلين مترابطين لكنهما مستقلان في الوقت ذاته: الأول علم الجمال الأساسي، وحريّ بنا أن نسميه «ما وراء علم الجمال»، المؤلَّف من نشاط فلسفي يتمثّل موضوعاه الأساسيان في كل ما هو جميل من جهة وفي خبرة الجمال من جهة أخرى؛ والثاني علم الجمال بمعناه المعاصر

والاختصاصي، والمكوَّن من كلتا المعرفتين العملية والنظرية في الإبداع الفني. ومن الطبيعي أن الفن - بفضل موضوعه أو مقدرته على إنتاج الجمال- يحتضن كلا النوعين من الخبرة المعرفية، وذلك لأن الفن في الأساس هو الحصيلة الملموسة والتعبير الواضح عن تصور معيّن للجمال. لذا، هناك طريقان لفهم الجماليات: الأول دراسة النصوص التي يحدد المرء فيها مفهوم الجمال وأسس ومبادئ الإبداع الفني؛ والثاني الملاحظة المباشرة للأشكال الفنية من حيث ما تعنيه بذاتها ومن حيث الخبرة التي تحدثها في الشخص المتأمّل لها. ولا شك في أن هذين الطريقين يشكلان مادتين منفصلتين للبحث والتفكير. ومع أنه ليس بالأمر السهل على الإطلاق الربط بين النصوص المكتوبة والأشكال الفنية في إطار الإسلام، إلا أن النصوص تحتوي بالضرورة على مادة مفيدة في فهم واستيعاب الأشكال الفنية. إذ يبين الفصل الثاني الذي يتطرق لسورة النمل من القرآن الكريم (٤٤:٢٧) في ضوء التحليل الجمالي، أن هناك عدداً لا بأس به من المصادر والمراجع الإسلامية لم يتم البحث فيها بعد مع أنها تحمل عناصر أساسية من النظرية الفنية، من بين تلك المصادر المراجع أهم كتاب مؤسِّس في الإسلام، ألا وهو القرآن الكريم ذاته.

ومن ناحية أخرى، يدور السؤال أيضاً عن المنهج ذاته الذي سيعتمده التحليل الجمالي للنصوص المكتوبة والأشكال البصرية على حدٍّ سواء. وفي الواقع تسلّط المصادر والكتب الإسلامية بعض الضوء على علم الجمال بوصفه مؤسِّساً لنظرية فلسفية من جهة، ولتصوِّر متكامل حول الممارسة الفنية من جهة أخرى. ويقدّم علم الجمال بشكل خاص الأدوات اللازمة لفهم السياق الفكري الذي نتجت عنه تلك النظرية وذلك التصوّر، والذي من رحمه تولد الأعمال الفنية. ومع هذا، لا يمكن لهذه المصادر وحدها أن تؤمّن المنهجية الضرورية لمعالجة الإشكاليات الجمالية المعقدة كإشكالية التمثيل الخاصة، إذ إن هذه الإشكاليات من الناحية الإبستمولوجية المعرفية هي، كما ذكرنا آنفاً، نتاج قرون

من الفكر والعمل الفني الغربيين. أي على المرء أن يستخدم أدواتٍ من خارج الحقل الثقافي الذي يخضع للملاحظة والبحث. ولهذا فقد خصصّت جزءاً من كتابي لتجميع مواد منهجية وفكرية استُخدمت في دراسة فنون أخرى ضمن سياقات ثقافية مختلفة عن الفن الإسلامي والسياق الثقافي الإسلامي؛ ألا وهي مجموعة مواد الفكر والفن المعاصر الغنية والمتنوعة والتي تتضمن أعمالاً فنية لفنانين معاصرين أمثال إيف كلاين Yves Klein أو مارك روتكو Mark Rothko، وكتابات في الفن النظري لباحثين أمثال آرثر دانتو Arthur Danto أو نيلسون غودمان Nelson Goodman، وأعمالاً لفلاسفة من مدارس متنوعة كفيلسوف المنطق فيتغنشتاين Wittgenstein وفيلسوفَي علم الظاهرات جاستن باشلار Gaston Bachelard وإدموند هَسِرل Edmund Husserl، بالاضافة إلى أعمال لمفكرين معاصرين أمثال جاك دريدا Jacques Derrida وميشيل سير Michel Serres وغيرهم... تتيح الأعمال المختصة بعلم الظاهرات تحديداً، فهماً أعمق للمعاني الأساسية التي تنطوي عليها الأشكال والمفاهيم، فهماً يساعد ضمن إطار الفن البصري في الكشف عن جوهر الشيء كما يبدو للنظر، وهي بذلك تقدّم مصدراً للمعرفة لا يقدر بثمن. لقد تعامل كل هؤلاء الكتاب والمؤلفين مع موضوعات علم الجمال والفن، ولأنني وجدت كتاباتهم مفيدة ونيّرة، لم أتردّد في اقتباسها والاعتماد عليها وإدخالها في أطروحتي الخاصة. ومن نفس المنظور بدا لي مفيداً ومنطقياً أن أذكر من باب المقارنة بعضاً من الأعمال الفنية المعاصرة.

وهكذا من منظور البحوث الجمالية وتصنيفها بين نظري وتطبيقي يمكن تقسيم الفصول الخمسة في هذا الكتاب إلى قسم نظري يُعنى بالنصوص ويضمّ الفصلين الأول والثاني، وقسم تطبيقي يضم الفصول الثلاثة الباقية يمكن أن نطلق عليه اسم «قسم الجماليات التطبيقية». وقبل الغوص في مثال من النص القرآني في الفصل الثاني، يقدّم الفصل الأول تحليلاً لفكر أربعة من الفلاسفة

المسلمين المشهورين، يهدف إلى عرض رؤية شاملة لشتّى طرائق مقاربة الجمال والتجربة الجمالية في إسلام العصور الوسطى. أما الفصول الثلاثة الأخيرة فتعرض أمثلة وجوانب منتقاة من النتاج الفني الإسلامي تفترض ضمنياً تصوراً جمالياً ذا دلالة واضحة على النهج الإسلامي في التعامل مع اللغة البصرية. ويُعنى القسم التطبيقي في الفصلين الثالث والرابع بالتصميم الهندسي في قصر الحمراء، الذي يثير قضايا فكريّة معقّدة تتعلق بالجدلية الجمالية القائمة بين التجريد والتمثيل، كما يناقش في الفصل الخامس، والأخير، المنظومة الجمالية الدلالية للكتابات والنقوش في الفن الإسلامي. وأخيراً وليس آخراً، آمل أن يفتح هذا الكتاب آفاقاً جديدة لفهم واستيعاب الإبداع الفني الإسلامي.

الفصل الأول

الجمال والتجربة الجمالية في الفكر العربي الكلاسيكي

«كل جمال ملائم وخير مدرك محبوب ومعشوق، ومبدأ إدراكه يستند إلى الحسّ والخيال والوهم والعقل».

ابن سينا[1]

يتناول هذا الفصل من الكتاب جوانب عدة في مفهوم الجمال والقبح في الفكر العربي الكلاسيكي. فالجمال والقبح مفهومان عامّان أوّليّان وأساسيّان في حقل علم الجمال الذي يجب أن نتذكر أنه بدأ في الفلسفة اليونانية مع أفلاطون وأرسطو. إن أي نقاش في علم الجمال في أي سياق ثقافي لا بدّ أن يتطرّق إلى هذين المفهومين، سواء دار النقاش حول الخلق العظيم أم الطبيعة أم الفن بصفته صناعة بشرية. فمنذ العصور الوسطى يبحث المفكرون المسلمون بشكل مباشر أو غير مباشر في المفهوم الثنائي للجمال ونقيضه، القبح. وكنتيجة لذلك فإن علم الجمال جزء من الفكر العربي الكلاسيكي، تماماً كما كان جزءاً من الفلسفة المسيحية في العصور الوسطى، التي نعرفها من الأعمال الكثيرة لكتّاب اللاهوت في تلك الحقبة.

قبل أن نستهل بحثنا دعونا نستذكر العملين الرئيسين اللذين يعالجان علم الجمال في العصور الوسطى، واللذين استخدمناهما مصدراً أساسياً للمواد البحثية الأصلية والمترجمة على حد سواء: العمل الأول: "تاريخ فلسفة الجمال

العربية – الأندلس وعلم الجمال العربي الكلاسيكي" تأليف خوسيه ميغيل بويرتا فيلشيز José Miguel Puerta Vílchez، والثاني: "دراسات في علم جمال العصور الوسطى" تأليف إدغار دو بروينه Edgar de Bruyne2. لقد سعى المؤلفان، كلّ ضمن بيئته الثقافية والعلمية الخاصة، إلى تقديم أوسع طيف ممكن من الأطروحات في علم الجمال التي طورها الفلاسفة بدءاً بالعلاقة الجدلية الأساسية بين الخلق الإلهي والإبداع البشري، تلك العلاقة التي شكّلت تحدّياً كبيراً لجميع فلاسفة العصور الوسطى، سواء كانوا مسلمين أم مسيحيين أم يهوداً. لقد قدم هذان المؤلفان الزخم للمنظورات الجديدة لهذا النمط الخاص في الفلسفة، أي علم الجمال في العصور الوسطى، ولفتا الانتباه إلى حقيقة أن العالمين الإسلامي والمسيحي لم يكونا من هذا المنظور منفصلين، بل على العكس من ذلك كانا مترابطين ومتداخلين على نحوٍ وثيق.

وبهدف إيضاح النزعات والاتجاهات الأساسية للفلسفة العربية في العصور الوسطى، اخترنا قائمة بأربعة فلاسفة ممن ذاع صيتهم تبعاً لتوجهاتهم الفلسفية الخاصة[٣]. الفيلسوف الأول: أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (المتوفى عام ٤٥٦ هـ/١٠٦٤ م)، وهو مفكر وشاعر وقاضٍ ومؤرخ. وُلد في قرطبة وعاصر آخر أيام الحكم الأموي الإسباني وبداية عهد ملوك الطوائف. يُعدّ ابن حزم رائد الحركة الفلسفية الظاهرية التي تُقارب النصوص المقدّسة من منظور المعنى الحرفي للنص، أي المعنى الظاهر البائن بخلاف المعنى المخفي أو الباطني. إذاً تقوم كل فلسفة ابن حزم على تلك الحرفية التي من خلالها يشتقّ مبادئه الدينية والأخلاقية التي تتغلغل بدورها في جميع أفكاره حول موضوع الجمال.

الفيلسوف الثاني: أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا المعروف عند الغرب باسمه اللاتيني «أفِسينا Avicenna». ولد ابن سينا في أفشانا قرب مدينة بخارى في عام ٣٧٠ هـ/٩٨٠ م. ويعدّ واحداً من أهم أتباع المذهب الميتافيزيقي الأفلاطوني الحديث في العالم الإسلامي. وكما ابن حزم، كان ابن

سينا سياسياً أيضاً، إذ إنه عمل في بلاطات ملكية كثيرة في آسيا الوسطى وإيران. وعلاوة على ذلك فقد كان ابن سينا طبيباً ممارساً ورائداً في البحوث النظرية الطبية.

ما تبقى على قائمتنا فيلسوفان ينتميان إلى ما يسمى بالمدرسة العقلانية، أوّلهما من اشتهر بلقب «مفسّر أرسطو» وهو أبو الوليد محمد بن أحمد الحافظ بن رشد، المعروف باللاتينية «أفِرّوز Averroës» (توفي عام ٥٩٥ هـ/١١٩٨ م). ولد ابن رشد في قرطبة ووافته المنية في مراكش بعد أن اشتغل قاضياً وطبيباً في إشبيلية وفي بلاط الموحدين. وشأنه شأن غيره من الفلاسفة، كان متعدد المعارف، إذ لم يكن طبيباً فحسب بل كان مشرِّعاً وعالِماً فلكياً أيضاً.

أخيراً نأتي على ذكر الفيلسوف أبو الحسن بن الحسن بن الهيثم البصري المصري، الفيزيائي الكبير وعالم الرياضيات والفلك الذي ولد حوالي (٣٥٤ هـ/٩٦٥م) وتوفي عام (٤٣٠ هـ/١٠٣٩ م). يمكن عدّه رائد المنهج الظاهراتي في التفكير حتى قبل أن يُعرف هذا المنهج بوقت طويل. قضى ابن الهيثم قسطاً كبيراً من حياته في القاهرة في عهد سادس خلفاء الفاطميين الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١ هـ/٩٩٦-١٠٢١ م). وقد عرفه باحثو اللاهوت في العصور الوسطى الذين قاموا بترجمة رسالته الشهيرة «كتاب المناظر»[٤]، عرفوه بأسماء لاتينية عدّة منها: الهازن Alhazen، وأفِنيتان Avenetan، وأفِناتان Avennathan.

وإذا كان هؤلاء الفلاسفة الأربعة مع غيرهم من الفلاسفة المسلمين في العصور الوسطى قد اشتغلوا فعلاً على تطوير نظرية أصيلة لعلم الجمال، فلا بدّ لنا أن نفهم أفكارهم تبعاً لمفهوم الجمال السائد في ثقافة العصور الوسطى عامةً، أي علينا فهم تلك الأفكار بوصفها فلسفة الخبرات الحسيّة التي لا تنظر إلى موضوعها المعرفي على أنه موضوع معزول منهجياً وقائم بذاته، بل إنها تُضمّنه في حقل أوسع من المسائل الوجودية والدينية والأخلاقية ومشتقاتها. سنطلق على هذا النمط من الفلسفة اسم «ما وراء علم الجمال».

يتجلى هذا الجانب من علم الجمال العربي في العصور الوسطى، والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً باختصاصات ومجالات أخرى من المعرفة، في الإشكالية الثنائية الكبرى لمسألة الجمال الفيزيائي المادي والجمال الإلهي وكذلك لمسألة الإدراك الحسّي الخارجي والإدراك الفكري الداخلي. إذ يربط علم الجمال العربي الجمال الظاهر ويفهمه بالاستناد إلى مفهوم الجمال الإلهي، ونتيجة لذلك فإن التجربة البصرية للجمال تستدعي بشكل أو بآخر ما يشبه التجاوب الطنيني الروحاني من خلال عملية إدراك عقلي ذات طبيعة ميتافيزيقية. إن ابن الهيثم – كما سنرى لاحقاً - هو الفيلسوف الوحيد في حقبة العصور الوسطى الذي سبق فلاسفة عصر الحداثة في مسعاهم لعزل مسائل علم الجمال عن حقل التأثير الإلهي، والتشديد على عدّها مسائل ذات صبغة وجودية بشرية محض. بمعنى آخر، يُعَدّ ابن الهيثم عالِم الجمال الأول إذا ما نظرنا إلى أعماله وفق المعايير المعاصرة المتشكّلة خلال قرون الفكر الوضعي. وعلى أية حال، فإن تلك الأطياف والألوان الفلسفية المختلفة والمتنوعة هي التي تضفي الغنى والأصالة على علم الجمال في العصور الوسطى.

الأخلاق والجمال والقبح في فلسفة ابن حزم

تماشياً مع النزعة العامة التي كانت سائدة في العصور الوسطى نحو تضمين مفهوم الجمال في قيم مختلفة ومتنوّعة، كالقيمة الدينية للعشق الإلهي أو القيمة الروحانية للتوق إلى الخير، فإنّنا نرى أنّ أطروحة الجمال لدى ابن حزم تتضمّن أبعاداً عدّة كالبعد المادي والبعد الروحي والبعد الأخلاقي. بيد أن أطروحته هذه قد تطوّرت بشكل خاص تبعاً لنظرياته في الحب البشري من ناحية والسلوك الأخلاقي من ناحية أخرى. لقد طوّر هذا الفيلسوف الأندلسي نظرياته في عملين مشهورين: الأول «رسالة في مداواة النفوس» الذي يُعنى بالأخلاق بشكل واضح، والثاني «طوق الحمامة»[٥] الذي يطرح أنطولوجيا الإثارة الجنسية بمصطلحات أدبية منتقاة، مع ملاحظة أنّ كلا العملين متجذّر بعمق في عالَم الإنسان المادي والمحسوس.

إذاً، بالنسبة إلى فيلسوفنا الذي يتبع المنهج الظاهري، والذي يتصّور ما هو إلهي فقط من خلال تفسير حرفي للوحي القرآني ويتعذّر عليه شرحه من خلال تشبيهه بما هو دنيوي، فإن جمال الإله هو تجريد محض، ولا يمكن تحليل الجمال والتعامل معه كموضوع حسّي واقعي إلا في النطاق البشري لا الإلهي. ويسعى ابن حزم في الفصلين الخامس والسادس من عمله «رسالة في مداواة النفوس» على سبيل المثال، إلى تصنيف وترتيب السمات والخصائص المميّزة للجمال المدرك حسّياً كالحلاوة والدقّة والقوام ضمن تسلسل هرمي مكوَّن من مستويات ثلاثة، من بينها يحدد الروعة والحُسن لكونهما أرقى السمات الفيزيائية:

الروعة: بهاء الأعضاء الظاهرة وهي أيضاً الفراهة والعتق.

الحُسن: هو الشيء ليس له في اللغة اسم يعبّر عنه ولكنّه محسوس في النفوس باتّفاق كل من رآه وهو برد مكسوّ على الوجه، وإشراق يستميل القلوب نحوه فتجتمع الآراء على استحسانه وإنْ لم تكن هناك صفات جميلة، فكلّ من رآه راقه واستحسنه وقبله، حتى إذا تأمّلت الصفات فُرادى، لم ترَ طائلاً. وكأنه شيء في نفس المرئي تجده نفس الرائي، وهذا أجلّ مراتب الصباحة. ثم تختلف الأهواء بعد هذا فمن مُفَضِّل للروعة ومن مُفَضِّل للحلاوة. وما وجدنا أحداً قط يفضّل القوام المنفرد[٦].

وتتوافق هذه السمات والصفات مع بنية موضوعية للجمال المُدرك عن وعي كامل والمتضمَّن من جديد في الخبرة الحياتية. وبهذا المعنى، تخضع أطروحة الجمال هذه، المرتبطة بمفهوم الرغبة والاستساغة، لمذهب أرسطو المشروح في كتابه «الخطابة»:

الجميل (النبيل) هو ما يجمع بين كونه مرغوباً فيه لذاته وكونه جديراً بالمديح؛ إنه ما يجمع بين كونه خيِّراً وكونه جذّاباً لأنّه خيِّر. وإذا كان هذا هو تعريف النبيل (الجميل)، فلا بدّ أن يكون التميّز نبيلاً لكونه خيّراً وجديراً بالثناء في آن معاً[٧].

تقوم صفات الجمال المدرَكة بصرياً بإثارة مشاعر الاستحسان والتعاطف وصولاً إلى الحب. وبالنسبة لابن حزم فإنّ النموذج الأصلي للجمال الكامل الأوصاف هو النبي محمد محبوب كل إنسان مؤمن.

لكن، وبغض النظر عن كل هذه النماذج والتعاريف النظرية، فإن الجمال إنّما يصل إلى كماله ويتجلّى سموّه على أرض الواقع بالحب الذي يجمع عاشقين «إنه رحمة من الله عظيمة». تُعدُّ هذه الفكرة تحديداً أكثر جوانب أطروحة ابن حزم في الجمال تميزاً وأصالة. فالجمال يتجسّد في المحبوب، ويرمز عموماً إلى ظاهرة الحب بحد ذاتها، فجمال الحبيبين ومشاعر الحب بينهما لا يضاهيها شيء على الإطلاق، لا عجائب الطبيعة ولا روعة الفن. وفيما يلي مقطع من «طوق الحمامة» مفعم بالحيوية والشاعرية، يعبّر بشكل جميل عن الميزة الأساسية لنظرية ابن حزم في الجمال:

وما أصناف النبات بعد غبّ القطر، ولا إشراق الأزاهير بعد إقلاع السحاب الساريات في الزمان السجسج ولا خرير المياه المتخللة لأفانين النوار، ولا تأنّق القصور البيض قد أحدقت بالرياض الخضر، بأحسن من وصل حبيب قد رضيت أخلاقه، وحمدت غرائزه، وتقابلت في الحسن أوصافه. وإنه لمعجز ألسنة البلغاء، ومقصِّرٌ فيه بيان الفصحاء٨.

إن ذروة الجمال في هذا العالم الدنيوي السفلي إنّما تتجسد كما نرى في العنصر الإنساني أكثر مما تتجسد في عناصر الطبيعة الأخرى. فضلاً عن ذلك، ومع أن الجمال المطلق يتمظهر في جسد حيّ، أكان ذلك في الجسد المثالي للنبي أم في جسد المحبوب، إلا أن ذلك التمظهر لا يقتصر على الصفات البدنية الظاهرة المسمّاة حُسن الخَلق. فبالرغم من أنّه لا يمكن غضّ الطرف عن هذه الصفات كما لا يمكن نكران جاذبيتها، إلا أن طاقتها زائلة وتخفي قوة هدّامة قادرة على إفساد العقل؛ أما الجمال الحقيقي فيشتمل على تركيبة من السمات الأخلاقية والروحية والفكرية إلى جانب الصفات الجسدية البدنية، تتضافر لتصوغ شكلاً من أشكال الكائن المثالي أو المقارب إلى

المثالية. فأن تقع في حب شخص يتمتّع بهبة الجمال الحقيقي أمر مُباح بالمطلق، بل ومرغوب فيه، لكن شريطة أن يخضع الشغف للعقل والاعتدال والشرف والاتزان وغيرها من المبادئ الأخلاقية. ولا بدّ لجماليات العشق والحب، من وجهة نظر ابن حزم، أن تفي بمتطلبات معرفة وإدراك الفرق بين الخطأ والصواب ومتطلبات الإيمان الراسخ بالحقيقة، والمقصود بالطبع تلك الحقيقة التي كشف عنها الله تعالى.

وبهذه الطريقة، يصبح تكريس الذات دون قيد أو شرط للتفكير بالمحبوب متعة كبرى. والمقصود هنا ذلك النوع من التفكير الذي يخلق استحساناً بصرياً وتلذّذاً بجمال المنظر بما يتّسق وصورة المحبوب في نفس المحب، تلك الصورة التي تجسّد الصفات الجذّابة بشكليها المرئي واللامرئي، بنوعيها الجسدي والفكري. ولنعُد مجدّداً للاقتباس من فيلسوف قرطبة الاختصاصي في علم الفقه والتشريع الإسلامي، الذي قال:

إني إنما أحببته لنفسي ولالتذاذها بصورته فأنا أتبع قياسي وأقود أصلي وأقفو طريقتي في الرغبة في سرورها[٩].

يستنتج ابن حزم من المبادىء والشروط المفروضة على الاستحسان أنّ الانجذاب فقط إلى الصورة البديعة التركيب وإلى الوجوه البديعة قد يجعل الجمال المدرَك مشوباً بالفساد الأخلاقي والنوائب والخطايا، إذ إن نزاهة الأخلاق ورجاحة العقل قد تكون عرضة لأن تتحكم بها الرغبات الشهوانية التي لا بدّ أن تولّدها تلك الصورة البديعة. ولمّا كان الجمال الحقيقي مرتبطاً بالخير والفضيلة وفق الفكرة الجوهرية في منطق ابن حزم، فإن القبح كنقيض للجمال الحقيقي يرتبط بانعدام الأخلاق وانفلات الغرائز والجهل بجوهر الدين.

باستطاعتنا إذاً أن نخلص إلى أن أطروحة الجمال لدى هذا العالِم والباحث الأندلسي إنّما تقوم على منظومة أخلاق صارمة لا يمكن فصلها عن الوحي الإلهي، وعلى إعطاء الأولوية للعقل على العاطفة والخيال. إلاّ أن ربط مفهوم الجمال بالوجود الدنيوي يتّسم بطابع إنساني عميق، وخاصة عندما يُفهم

دافع الاتحاد بالحبيب على أنّه الغاية الجمالية المطلقة الممكن بلوغها من خلال النعمة الإلهية. ومن الواضح جليّاً أن التلذّذ المشروع بما هو جميل من خلال الإدراك الحسّي ضمن قواعد وشروط واضحة ومحدّدة قد يؤدي في نهاية المطاف، بالنسبة لمن يسعى وراء الفكر والروح، إلى إدراك داخلي للجمال المطلق المتمثّل بالجمال الإلهي. لكن ذلك لا يتحقق إلا ضمن شروط تجريدية محض يصعب استيعابها ولا يمكن حتى مقارنتها بالمفاهيم الجمالية المرتبطة بالوجود الإنساني. تشكّل هذه الأفكار المحور الأساسي الذي تدور حوله نظرية الجمال في فلسفة ابن حزم الظاهرية.

الجمال الميتافيزيقي في فلسفة ابن سينا - الأفلاطونية الحديثة:

خلافاً للمذهب الظاهري يقوم الجمال الميتافيزيقي بالنسبة للأفلاطونيين الجدد، أمثال الفارابي وابن سينا في العالم الإسلامي الشرقي أو ابن طفيل وابن بجّاع في الأندلس، على نمط مختلف كليّاً. فوفقاً للأفكار والمفاهيم الأفلاطونية الجديدة، لا يمكن للقيمة الجمالية التي ينادي بها أولئك الفلاسفة أن تُدرك إلا من خلال النور الروحي، وبتعبير أدقّ من خلال نور الفيض الكوني المستوحى من الفلسفتين اليونانية واللاتينية. وكما هو معروف، فقد جرى جمع الكثير من حكمة العصور القديمة ونُقل إلى العالم الإسلامي من خلال مجموعة كبيرة من النصوص العربية المعنونة خطأً أثولوجيا أرسطوطاليس، والتي شكّلت القاعدة التي بُنيت عليها فلسفة العصور الوسطى بشكل عام[١٠].

وهكذا فبدلاً من عزل العالَم الدنيوي عن العالم الإلهي الأسمى وفصلهما إلى كينونتين مستقلتين، كما نرى في فلسفة ابن حزم، عمل الميتافيزيقيون المسلمون، وتماشياً مع المخطط الكوني للأفلاطونية الجديدة، على وضع العالَمَين ضمن علاقة انعكاسية تقوم على مبدأ الانبثاق أو الفيض. فالكون السفلي ينبثق من العالم الإلهي الأسمى ويفيض عنه، وبالتالي فإنّه بمثابة انعكاس له، متدرّج في سويّات عدّة. وتتجلّى هذه العلاقة الانعكاسية على وجه

الخصوص في الصفات الإلهية المطلقة التي تنبثق منها صفات الكمال لدى الكائنات المختلفة والتي تمتلكها بدرجات متفاوتة.

فضمن هذا النظام الانبثاقي، يتحدّد مفهوم الجمال بتعريف الله وبعض صفاته، انطلاقاً من أنّ الله يمثّل الجمال السامي والأصيل وأنّ صفاته كلّها تتّسم بالبهاء والكمال المطلقين. بيد أن ذلك الجمال الربّاني الإلهي يبقى عصيّاً على المحاكاة، وبالتالي لا يمكن تحديد بنيته الميتافيزيقية من خلال مواصفات وشروط المادة الفيزيائية. وبتعبير أدقّ يغدو مفهوم الجمال معرّفاً بمفردات روحانية مثالية مرتبطة بالنور والبريق، حيث يُوصف الله على سبيل المثال بالقوة النوريّة وهكذا يغدو من المنطقي أن يولّد الجمال المعرّف بهذه الطريقة عالماً كاملاً من الجماليات النورانية منفصلاً في جوهره عن العالم الوجودي وذلك بفضل مصدره الإلهي.

إن علم الجمال هذا هو علم مفاهيمي، يعتمد بشكل أساسي على مفهومي النور والبهاء، حتى إنه أقرب لأن يكون علم جماليات الخالق الحقيقية.

يُضفي هذا الجمال الميتافيزيقي القائم على النور ألواناً بديعة على درب المؤمن في توقه إلى كمال الله، الذي يشكّل المحرّك الأساسي لنشاطه الروحي؛ إنّه يُعنى بتجربة تصاعدية يختبرها الإنسان في ذهنه لا تشكّل فيها عملية الإدراك الحسّي سوى المستوى الأوّلي والضروري لعملية الإدراك الكلية المتدرجة والتي يحتلّ فيها الإدراك العقلي السوية العليا. وتبقى الغاية القصوى لهذه العملية التوق بابتهاج إلى بلوغ الروائع الإلهية المشرقة والمتألقة.

وفي حديثنا عن الميتافيزيقيا الإسلامية لا بدّ لنا أن نؤكّد أن تأثيرها على الفلسفة التي طوّرها علماء اللاهوت المسيحيون في العصور الوسطى كان قويّاً جدّاً لدرجة أنه كان لها دور رئيس في نشوء ما يسمى «علم الجمال النوراني المسيحي» في القرن الثالث عشر. إن الأفلاطونية الجديدة التي ازدهرت بدءاً من القرن الثاني عشر في العالَم الغربي على يد سانت أوغستين Saint Augustine وديونيسيوس الزائف Pseudo-Dionysius قد شقّت لنفسها طريقاً آخر للانتشار

من خلال العلوم والفكر الإسلامي، وتحديداً تلك الأعمال المترجمة إلى اللاتينية لأصحابها الميتافيزيقيين العظماء مثل الفارابي (المتوفى عام ٣٣٩ هـ/٩٥٠ م) وابن سينا (المتوفى عام ٤٢٨ هـ/١٠٣٧ م) والغزالي (المتوفى عام ٥٠٥هـ/١١١١ م) والسهروردي (المتوفى عام ٥٨٧ هـ/١١٩١ م)[١١].

دخلت على علم الجمال النوراني المسيحي أفكار إغريقية ولاتينية وعربية، واتّضحت معالمه في العمل الذي صدر في القرن الثالث عشر تحت عنوان «كتاب الذكاءات Liber De Intelligentiis» وهو عمل يُعزى تباعاً لعالِم اللاهوت الشهير فيتِلو Witelo وللعالم والباحث المغمور نسبياً آدم دو بِلّادُنّا Adam de Belladonna. يشكّل هذا الكتاب الذي يجمع بين الأفلاطونية الجديدة والأرسطوية فكراً لاهوتياً كاملاً متكاملاً يتمركز حول أطروحة بناء العالَم من الجوهر المضيء النيّر والترتيب المنتظم، أطروحة انبثاق العالم من النور الإلهي وتشكّله من أجرام مادية تحركها الطاقة النورية[١٢]. لقد شكّل هذا الفكر في العصور الوسطى لغة مشتركة بين العالَمين الإسلامي والمسيحي من خلال مجموعة متكاملة من الأفكار والمعتقدات، لاسيما الأفكار الجمالية المتشكلة من تلاقي النظرتين الميتافيزيقية والموضوعية للكون[١٣]. سنعود إلى هذه الفكرة المهمة في سياق بحثنا. أما الآن، فلنعد إلى فلسفة ابن سينا.

بالمقارنة مع الرؤية الكونية الميتافيزيقية المشتقة من الأفلاطونية الحديثة، يطرح ابن سينا نظريته الجمالية الخاصة متضمَّنة في فكره اللاهوتي المنبثق من عمله الموسوعي «كتاب الشفاء» ومن عمله الآخر «كتاب النجاة» الذي يعتبر بمثابة ملخص لكتابه الأول. وهكذا، يشكّل الجمال بالنسبة لابن سينا مفهوماً متعدّد الأوجه يَدخل ضمن النطاق الفكري، إنه جوهر فكري محض يتغلغل في جميع الموجودات والكائنات على اختلاف أنواعها. ويعبّر ابن سينا خير تعبير عن أطروحته الجوهرية (القائمة على الجوهر) للجمال في مسلَّمته الموجزة والمركّزة:

جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له[١٤].

لقد قام عدد من علماء اللاهوت المسيحيين في العصور الوسطى بتبنّي هذه الفكرة حرفياً، من بينهم توماس أوف يورك Thomas of York الذي عبّر عن الفكرة ذاتها باللاتينية في قول مفاده: «إن الجمال هو الصفة التي يمتلكها الشيء عندما يكون كما عليه أن يكون»[١٥].

وانطلاقاً من هذا التعريف العام أوجز هذا الفيلسوف مفهوم الجمال بمحدّدات معينة، بعضها ذات صبغة أفلاطونية حديثة، وبتعبير أدق أفلوطينية، كمثل اقتران الجمال بالخير المطلق، وأخرى تُدخل إلى مفهوم الجمال مبادىء جديدة كالاستحسان والاعتدال والانسجام:

ولا يمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محض، خيرية محض، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص، واحدة من كل جهة[١٦].

وهكذا يشكل ابن سينا طيفاً من الصفات البهيّة الرفيعة التي من المؤكد أن أحداً لا يملكها بالمطلق إلا الله وحده، الواجب الوجود؛ إنّه أصل ومنبع هذه الصفات، وهو الذي يبعثها ويغرسها في داخل الأشياء والكائنات جميعها:

والواجب الوجود له الجمال والبهاء المحض، وهو مبدأ كل اعتدال، لأن كل اعتدال هو في كثرة تركيب أو مزاج، فيحدث وحدة في كثرته[١٧].

إن فكرة كمال الله ووحدته المندمجة بمفهوم الخير والأفكار الأخرى المرتبطة به إنّما هي تعبير آخر لكن بشكل عكسي عن أن الله الواجب الوجود خالٍ من أي عيب أو احتمال. إن مفهومي النقص (أي انعدام الكمال) والاحتمال (أي غياب الوجوب) يمهّدان لنشوء صفات سلبية كثيرة منها الشك والفوضى والخلل، والتي يربطها المؤلف، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بالقبح كونه مفهوماً رئيساً مناقضاً للجمال المحدّد بصفات إلهية، الأمر الذي يشكّل منظومة من المفاهيم المتضادّة التي تجسّد في نهاية المطاف مبدأ الثنائيات الوجودية في العالم الدنيوي مثل الجمال والقبح، الخير والشر وغيرها. ويرى ابن سينا أن النقص (بوصفه انعدام الكمال) والشر إنّما يكمنان في ما هو موجود تحت فلك القمر، وفق التسلسل الهرمي للأجزاء المختلفة المشكّلة للكون، إذ يقول:

وجميع سبب الشر إنّما يوجد فيما تحت فلك القمر وجملة ما تحت القمر طفيف بالقياس إلى سائر الوجود[١٨].

انطلاقاً من هذا المفهوم الإلهي للجمال ينبع توق منطقي إلى أجلّ مراتب الجمال، جمال الله، وميل نحو البحث عن سموّ صفات الله وإعادة اكتشافها من خلال سعي ميتافيزيقي ينطوي على جهد فكري إلى جانب الحدس، ويستلزم بالطبع إعطاء النفس والروح المكانة الأسمى. ومن خلال هذا المسار التأملي الذاتي يطهّر الإنسان ذاته من كل ما هو مادي وناقص ومحدود في مسعى منه نحو بلوغ الماهية الخالصة والبهاء النقيّ، كما يشرح ابن سينا في قوله:

فلو انفردنا عن البدن لكنّا بمطالعتنا ذاتنا، وقد صارت عالماً عقلياً مطامعاً للموجودات الحقيقية والجمالات الحقيقية والملذّات الحقيقية متصلة بها اتصال معقول بمعقول، نجد من اللذّة والبهاء ما لا نهاية له[١٩].

تبدو النظريات العقلانية لابن رشد والذهنيات الوضعية لابن الهيثم على تناقض تامّ مع هذه النظرة التجريدية الميتافيزيقية للجمال والمنبثقة من صورته المثالية الإلهية. فابن سينا يضع الجمال في إطار فكري مطلق أمّا ابن رشد وابن الهيثم، كلّ حسب نظريته الفلسفية الخاصة، فيمنحان الجمال خاصية مادية، ويتفقان بهذا المعنى مع المسلّمة الأرسطوية التي تقول: "الجميل هو ما تستحسنه العين أو تستسيغه الأذن»[٢٠].

الربط بين الجمال والترتيب في فلسفة ابن رشد:

تقوم فلسفة ابن رشد برمّتها على ما كتبه من كمّ هائل في تفسير أعمال أرسطو[٢١]، ولذلك أطلق عليه اللاتينيون لقب الكومنتاتور (المفسِّر). من الطبيعي إذاً أن تكون فلسفته، بما في ذلك مفهومه وتصوّره عن الجمال، ملقّحة بمبادئ ذلك الفيلسوف اليوناني الرائد في المنطق والفيزياء. إن أطروحة الجمال الواقعة ضمن الإطار العام لتحليل ابن رشد لما هو موجود وملموس، وبتعبير أدقّ لما يمكننا اعتباره هكذا، إنّما جرى تطويرها ضمن المسائل والقضايا الفكرية

الميتافيزيقية الواردة في العملين الرئيسيين لابن رشد: "تلخيص كتاب النفس" و«تفسير ما بعد الطبيعة».

في الواقع، لا يشكل مفهوم الجمال لدى ابن رشد نظرية علمية مستقلّة حول الجماليات، من حيث أنّ الجمال لا يشكّل من منظوره قيمة أو فضيلة بحد ذاتها، بل إنّه أحد نواتج التحليل المنهجي للواقع المحسوس المدرك ككينونة متكاملة كلية التنظيم والترابط المنطقي، تلك هي الطبيعة التي صنعها الله. أما الإنسان فيتميّز عن سائر الكائنات الحية بخصائص ومَلَكات إدراكية وحسيّة ومعرفية تمكّنه من بناء علاقة وجوديّة مع الواقع الموجود الكامل التنظيم المتمثل بالعالَم المخلوق الشاهد على الحكمة الإلهية، فعلاقة الإنسان بالخالق مبنيّة على المعرفة والفهم الاستنتاجيّين التأمّليّين. ويصرّ ابن رشد ومن دون أن ينكر الغاية المطلقة للمعرفة المتمثّلة في إثبات وجود الله وصحة الوحي الإلهي، على ضرورة التزام المنطق في التحليل والقياس العقلي واستخدام وسائل الإثبات والشرح بشكل عام من أجل الوصول إلى فهم صحيح للعالَم المحيط. وقد ذهب في التزامه المطلق بالمنطق إلى حدّ التأكيد على أهمية الأفكار والاستنتاجات التي توصّل إليها غير المسلمين كونها يمكن أن توظَّف في المحاكمة المنطقية والوصول إلى المعرفة. هذا ما يتّضح من المقولة الآتية التي تُعدّ مثالاً على طريقة القياس العقلي لابن رشد:

فإن الآلة التي تصحّ بها التذكية ليس يعتبر في صحة التذكية بها كونها آلة لمشارك لنا في الملة أو غير مشارك، إذا كانت فيها شروط الصحة[٢٢].

وربطاً بهذه الرؤية الوضعية للكون والقريبة من النظرة الماديّة البحتة، فإن الجمال بنظر ابن رشد لا يتحدّد من خلال قيمة روحية مقدّسة، بل من خلال مفاهيم موضوعية ملحوظة كالترتيب والتماسك البنيوي والنظام المادي الفيزيائي. كل هذه المفاهيم تشكّل نمطاً فكرياً ينظر إلى علم الجمال بوصفه قائماً على المبادىء المنطقية لسببية قوانين الطبيعة ونهائيتها. وهكذا تصنّف الأشياء بشكل عام ضمن تسلسل هرمي تبعاً لسوية الشرف، لا الجمال، أي يتضمّن مبدأ التصنيف

فكرة الترتيب والنظام بشكل واضح. وهكذا يعتقد ابن رشد أن «للون في ذات العلم الأول (أي علم المبادىء الأولى) وجوداً أشرف من جميع وجوداته، وهو الوجود الذي لا يمكن أن يوجد وجود أشرف منه»[٢٣].

إن فكرة الجمال - هذا النوع من الجمال المرتبط بالفضيلة والترتيب والنظام- تفعل فعلها من خلال العلاقة المعرفيّة التي تربط الفرد بالعالَم المحيط به، وهذا ما يحدث بالضرورة عبر الإدراك الحسّي الذي يشكّل الشرط الأوّلي للمعرفة. إذاً، لكل شيء جوهر وماهية خاصة ومجموعة من الصفات الموضوعية القابلة للإدراك عن طريق الحواس؛ غير أن ذلك الإدراك لا ينجح إلا ضمن الظروف العادية حيث لا تعترض عملية الإدراك أيّة معيقات، مثل المرض وتبدّل المزاج اللذين يعيقان عملية الفهم الصحيح لتلك الصفات والماهيات وعملية التقدير السليم لقيمتها. وبناءً عليه، فإن أطروحة الجمال هذه التي تربطه بالترتيب الموضوعي والنظام العام للكون إنّما تبدو أقرب لأن تكون ظاهرة إدراكية منطقيّة ضمن سلسلة معقدة من عمليات الفهم البشري من كونها خبرة جمالية حقيقية. ولتوضيح هذا الجانب من فلسفة ابن رشد يكفي أن نقتبس مقطعاً من الشرح الأوسط لكتاب «الخطابة» لأرسطو. يُعنى هذا النص الشهير والمهمّ بالتجربة البصرية لبعض أشكال الفن، كالرسم والنحت، التي تحثّ على الاستمتاع بالخبرة الجمالية وتبعث على السرور:

> **قال أرسطو: «إذا كان التعليم يبعث على البهجة والسرور، ويثير إعجاب البشرية، فإنّ جعل شخص ما يتخيل ويقلّد لأمر مفرح ومبهج بنفس الدرجة لتشابهه مع التعليم، كذلك الأمر بالنسبة للتقليد عن طريق الرسم والنحت وكل أنواع الأعمال الأخرى التي يسعى الإنسان من خلالها إلى تقليد النماذج الأصلية، أي تقليد الأشياء الموجودة الحقيقية، وليس الأعمال التي يقوم فيها الإنسان بتقليد أشياء غير موجودة أصلاً. حقاً إنّ السبب في شعور الإنسان بالبهجة والمتعة أثناء تقليده الأشياء الموجودة لا يكمن في كون أشباه الصور تلك جميلة أو قبيحة، وإنّما لامتلاكها شيئاً من المنطق. إذاً في التعريف**

بشيء مخفي أي غائب بمقارنته مع ما هو ظاهر أي النموذج الأصلي الموجود أمامه، يوجد ما يسمى نوع من أنواع التعليم الذي يحدث أثناء عملية القياس المنطقي لأن عملية تخيّل الأشياء تضع أمام المرء فرضية منطقية إذ يكون الشيء الذي يسعى الإنسان إلى تخيّله وفهمه في مرتبة الخلاصة، وبسبب هذا التشابه بين التخيّل والتعليم يكون التخيّل أمراً مبهجاً وممتعاً»[٢٤].

من الواضح أن ابن رشد (من خلال أرسطو) لا ينظر إلى الجمال كقيمة جمالية مستقلة في عملية إدراك الأعمال الفنية والتعليمية التربوية التي يجري الحديث عنها. ويقدّم هذا المقتبس عملياً وصفاً ظاهراتياً مع ما يستتبعه ذلك من مضامين نفسية للعملية الفنية في ضوء مفهوم أرسطو لمحاكاة الطبيعة التي تشمل من حيث الجوهر جميع الأنشطة الإبداعية والتربوية. إن عملية المحاكاة بحدّ ذاتها قد لا تُنتج بالضرورة جمالاً ظاهراً، بل إنّها تشقّ ممرّاً إدراكياً يحاكي القدرة التخيّلية، ولهذا نجد أن نتاج هذه الأعمال يبعث في مستخدمه البهجة والسرور. ولمّا كانت الطبيعة من خلق الله فهي موجودة قبل الفن الذي هو من صنع الإنسان ومتقدّمة عليه أيضاً، بيد أنّه من خلال هذا الفن الذي هو أداة منطقية بصرية يمكن للإنسان أن يُدرك الطبيعة ويستكشفها ويفهمها. إذاً لا يمكن لجمال العمل المادي أن يُقيَّم بهذه الحالة من خلال جانبه المُبهج والحَسَن التشكيل، بل من خلال تفوّقه في تقليد النموذج الأصل، حيث إن هدف العمل إنّما يكمن في إعادة إنتاج التركيب المثالي المنطقي للكون والمساهمة في التعريف به. فلنقتبس مجدّداً مقطعاً لابن رشد يتحدّث فيه عن الفن أو الصناعة بشكل عام:

كانت الصناعة في هذا المعنى كما يقول أرسطو مقصّرة عن الطبيعة، فإن الصناعة إنّما تبرز من مقادير الألوان التي في النطق الباطن ما قدر النطق الخارج أن يعبّر عنه. وأما الطبيعة فإنّها تبرز كل ما كان في النطق الباطن الروحاني، ولهذا كانت أشرف من الصناعة وكان شرف الصانع إنّما هو في جودة تشبيهه بالطبيعة بحسب الممكن[٢٥].

ولعلنا نلاحظ مجدداً من خلال هذا المقطع غياب المعيار الجمالي في وصف الأعمال الفنية الذي كان من المفترض أن يحلّ محل المعيار المعتمد على قيمة الشرف في الحكم على تلك الأعمال، فالمعيار الجمالي هو الذي يتّفق مع الرؤية العقلانية لابن رشد المنبثقة من النظام الوجودي الذي يحكم تصوّراته. انطلاقاً من هذا المنظور يبدو من المناسب أن نشير هنا من جديد إلى المفهوم المسيحي للفن خلال فترة العصور الوسطى، والذي يقدّم بعضاً من الأفكار التي تتفق مع فكر هذا الفيلسوف القائم على فلسفة أرسطو. نذكر على سبيل المثال ما قاله الباحث المعاصر إدغار دو بروينه Edgar de Bruyne عن مذهب الفنون الحرة المعتمد من باحثين نظريين عظام أمثال هرابان مَوَر Hraban Maur وسكوت إريجن Scot Erigène وريمي أوكسِر Rémi Auxerre الذين عملوا في عهد السلالة الكارولينجية Carolingian:

> **إن الفنون الحرة ليست إبداعاً ذاتياً للعقل، بل هي قائمة على البنية الموضوعية الإلهية للواقع، وفي نهاية المطاف لروح الله. وسواء أكان الأمر يتعلق بالرياضيات أم بالهندسة أم بالموسيقى أم بالفلك، فليس بمقدور الإنسان سوى اكتشاف قوانين التناغم والانسجام، لا خلقها. وهكذا فإن العبقري فيثاغورث لم يخترع الموسيقى بل اكتشفها فقط**[٢٦].

إننا على يقين أن لنظرية ابن رشد صداها الواضح في العصور الوسطى اللاتينية، على الرغم من أنّها انتُقِدت في نواح عدّة[٢٧]، وخاصة من علماء اللاهوت في القرن الثالث عشر مثل سانت توماس أكويناس Saint Thomas Aquinas وألبرت العظيم Albert the Great[٢٨]، ومن الفلاسفة اليهود في القرنين الرابع عشر والخامس عشر مثل ليفي بن جيرسن Levi Ben Gerson أو موسى الناربوني Moises from Narbonne[٢٩]. وإذا نظرنا إلى تأثير ابن رشد في علماء اللاهوت في العصور الوسطى، فسنجده يشبه تأثير ابن الهيثم الذي سنخصّص له الجزء الأخير من هذا الفصل.

الشمولية والحداثة في فلسفة ابن الهيثم الجمالية:

يندرج عمل ابن الهيثم ضمن تيار التفكير الوضعي المبنيّ على المعرفة العميقة بفلسفة اليونانيين وعلمهم وعلى المعاينة العقلانية لعلاقة الإنسان بالطبيعة وقوانينها الفيزيائية. يقدّم هذا الباحث والفيلسوف الفاطمي نهجاً في الجمال اتّضح أنه مرتبط بظاهرة معقدّة قام بدراستها والبحث فيها كفيزيائي وكمفكر في آن معاً، ألا وهي ظاهرة إدراك المُبصَر:

البصر مركّب من طبقات وأغشية وأجسام مختلفة، ومبدؤه ومنشؤه من مقدّم الدماغ[٣٠].

يستكشف ابن الهيثم في رسالته الشهيرة «كتاب المناظر»[٣١]، ظاهرة البصر مستخدماً وبشكل مذهل مفردات حديثة من علم الظاهرات وعلم النفس البدني معتبراً البصر بشكل عام خبرة إداركية في المقام الأول. وبناءً عليه يعمل ابن الهيثم على صياغة نظرية إدراك حُسن الأشياء الجميلة بشكل خاص. وقبل كل شيء تقدّم مجموعة الأعمال تلك أطروحة علمية مهمّة عن العملية الفيزيائية للبصر التي تحدث بفضل عنصرين هما الضوء واللون[٣٢]:

البصر يحسّ بالضوء واللون اللذين في سطح المُبصَر من الصورة التي تمتدّ من الضوء واللون اللذين في سطح المُبصَر في الجسم المشفّ المتوسط بين البصر والمُبصَر وليس يدرك البصر شيئاً من المُبصَرات إلاّ من سموت الخطوط المستقيمة التي تُتَوهّم ممتدّة بين المُبصَر ومركز البصر فقط[٣٣].

تشتمل هذه النظرية، ولأوّل مرة في العصور الوسطى، على مبدأي الضوء والمنظور. وفي الواقع فإنّ أطروحة ابن الهيثم، بالإضافة إلى أعمال أخرى عن الضوئيات قام بها كوكبة من علماء وباحثين مسلمين وخاصة أولئك الذين جاؤوا بعد اقليدس Euclid[٣٤]، تشكّل منهجاً علمياً واسعاً في الفكر الإسلامي ترك أثره في عالم العصور الوسطى بأكمله، بما في ذلك العالم المسيحي كما سنبيّن لاحقاً. غير أن نظرية ابن الهيثم في البصر لم تقتصر على المجال العلمي المحض

فحسب، بل تخطّته إلى قضايا واعتبارات جمالية عميقة، آخذة في الحسبان ثنائية مفهومَي الجمال والقبح وإدراك المُبصِر لهما كعناصر أساسية للتحليل والبحث.

يُسارع ابن الهيثم إلى عدّ الجمال والقبح صفات وحقائق مرئيّة موضوعيّة تُظهرها جميع الأجسام بدرجات متباينة من خلال سمات موضوعيّة أخرى تميّزها، يسمّيها ابن الهيثم «المعاني المُبصَرة». وكلمة «معنى» ترجمها صبرا على أنّها «صفة»، أما بويرتا فيلشيز فترجمها على أنّها «مفهوم». وتندرج هذه الصفات أو المفاهيم ضمن قائمة أساسية مؤلّفة من اثنين وعشرين سمة، كالنّور واللون والشكل والحجم وغيرها[٣٥]. تشكّل هذه السّمات بتراكيب متنوّعة مع احتمالية الجمال نظاماً بنيوياً لما يمكن ملاحظته في مجمل الأشياء والكائنات. ويمكن لهذه الصفات الموضوعيّة للجمال والقبح أن تُدرَك حتى من طفل صغير، وذلك بطريقة تلقائيّة في المرحلة الأولى لتطوّر الحسّ الجمالي لدى الطفل، من حيث أنه يميّز بين شيئين ويقارنهما ويقيّمهما تبعاً لجودة سماتهما البادية للنظر. وإليكم هذا النصّ المشهور من المجلّد الثاني من "كتاب المناظر" الذي يصف هذه التجربة:

الطفل الذي ليس في غاية الطفوليّة ولا كامل التمييز إذا عُرض عليه شيئان من جنس واحد، كتحفتين أو ثوبين أو شيئين من الأشياء التي ترغب فيها الأطفال، وخُيِّر بين ذينك الشيئين، وكان أحد ذينك الشيئين حسن الصورة وكان الآخر قبيح الصورة، فإنّه يختار الحسن وينفي القبيح إذا كان منتبهاً ولم يكن في غاية الطفولية. وإذا خُيِّر أيضاً بين شيئين من جنس واحد، وكانا جميعاً حسنين، وكان أحدهما أحسن من الآخر، فربما اختار الأحسن، وإذا كان الآخر حسناً، إذا كان منتبهاً. وليس اختيار الطفل للشيء الحسن على القبيح إلا بقياس أحدهما بالآخر. وإدراكه حسن الحسن وقبح القبيح وإيثاره الحسن على القبيح، وكذلك إذا اختار الأحسن على ما هو دونه في الحسن، فليس يختاره إلا بعد أن يقيس أحدهما بالآخر ويدرك صورة كل واحد منهما ويدرك زيادة

حسن الحسن على ما هو دونه في الحسن ويؤْثِر الزّائد الحسن. وليس إيثاره الأحسن إلا بالمقدّمة الكلّية، وهي أن الأحسن أخيَر والأخيَر أولى أن يُختار. فهو يستعمل هذه المقدّمة ولا يحسّ أنّه قد استعملها[٣٦].

تتباين الأشياء في جمالها وفقاً لمبدأين اثنين، يقول ابن الهيثم. يقوم المبدأ الأول على أنّ الصفات والخصائص المرئيّة العامة - التي وضعها ابن الهيثم ضمن قائمة واعتمدها في تحديد البنية الفيزيائية للأشياء- تنطوي بحدّ ذاتها على جمال ضمنيّ حقيقي. خذ على سبيل المثال سمة النور أو الضوء التي تترأس قائمة الاثنين والعشرين سمة عامة، وكما يقول ابن الهيثم «ذلك أن الضوء يفعل الحسن. ولذلك تُستَحسَن الشمس والقمر والكواكب. وليس في الشمس والقمر والكواكب علّة تُستَحسَن من أجلها وتروق صورها بسببها غير الضوء وإشراقه»[٣٧].

أما المبدأ الثاني فهو مبدأ تعديل أو تشكيل هذا الجمال بحد ذاته، المتشكّل من تلك المعاني والمفاهيم البصرية العامّة، إلى جمال خاصّ محدّد بعينه وقابل للتصنيف والقياس. وتجري عملية تشكيل جمال جسم ما من خلال تركيبة محدّدة من إحدى المفاهيم العامة أو بعضها أو حتى من كلّها مجتمعة مع المفاهيم والمعاني البصرية الملائمة الخاصة بذلك الجسم أو بنوعه. وهكذا فإنّ الجسم المُبصَر يبعث للبصر والإدراك صنفاً محدداً وسويّة معيّنة من الجمال:

إن المحاسن والصور المستحسَنة التي تدرَك بحاسة البصر إنّما تكون من المعاني الجزئية التي تُدرَك بحاسة البصر ومن اقتران بعضها ببعض ومن مناسبة بعضها لبعض. والبصر يُدرِك المعاني الجزئيّة التي قدّمنا ذكرها مفردة ومقترنة، ويدرك الصور المتألّفة منها. فإذا أدرك البصر مُبصَراً من المُبصَرات، وكان في ذلك المُبصَر معنى من المعاني الجزئيّة التي قدّمنا ذكرها التي تفعل الحسن منفرداً، وتأمّل البصر ذلك المعنى منفرداً، حصلت صورة ذلك المعنى بعد التأمُّل عند الحاسّ وأدركت القوة المميزة حسن المُبصَر الذي فيه ذلك المعنى[٣٨].

وتبرز من بين السّمات المبصَرة المسؤولة عن أعلى درجات جمال الشيء أو الكائن تلك التي تُعنى بالترتيب والتناظر اللذين يُعَدّان من مصطلحات ومعايير علم الجمال لدى أرسطو وأفلاطون، ويسعى ابن الهيثم إلى إحياء تلك المعايير عبر جمعها مع مبادئ مشابهة ومرتبطة بها كالتناسب والنظام. ولعلّه بات من المعروف أنّ هذه السّمات والمعاني والأفكار غالباً ما تشكل دعائم النظريات الجمالية للفلسفة الإسلامية في العصور الوسطى بشكل عام:

الوضع قد يفعل الحسن وكثير من المعاني المستحسَنة إنّما تُستحسَن من أجل الترتيب والوضع فقط. وذلك أن النقوش كلّها إنّما تُستحسَن من أجل الترتيب، لأن حسن الخط إنّما هو من تقويم أشكال الحروف ومن تأليف بعضها ببعض. فإن لم يكن تأليف الحروف وترتيبها ترتيباً منتظماً متناسباً فلا يكون الخط حسناً وإن كانت أشكال حروفه على انفرادها صحيحة مقوّمة. وقد يُستحسَن الخط إذا كان تأليفه تأليفاً منتظماً وإن لم تكن حروفه في غاية التقويم. وكذلك كثيراً من صور المُبصرَات إنّما تُستحسَن وتَروق من أجل تأليف أجزائها وترتيب بعضها عند بعض[٣٩].

لقد كان لمجموعة أعمال ابن الهيثم عن البصريات، بوصفها نظرية علمية وجمالية حول البصر والجمال معاً، تأثير كبير في فلسفة وفن المسيحيين الأوروبيين، ليس فقط خلال فترة العصور الوسطى، وإنّما في الفترة التي تلتها، أي في مطلع «العصر الحديث».

ومنذ أواخر القرن الثاني عشر ومن خلال أعمال دومينيك غونديسالفي Dominique Gondissalvi التي استُلهِمت من العلوم العربية، وخاصة في مدرسة شارتر Chartres في فرنسا، ومن ثمّ خلال القرن الثالث عشر، عندما كانت الترجمة اللاتينية لكتاب «قاموس البصريات» تُقرأ على نطاق واسع، أكّد علماء اللاهوت على أهمية دور الفيزياء وتابعيها الرياضيات والهندسة في بناء الكون. وها هو ذا الفيلسوف الوضعي روبرت غروسيتست Robert Grosseteste (المتوفى عام ١٢٥٣م)، رئيس دير لينكولن، الذي كان على اطلاع ودراية بأعمال ابن الهيثم يقول:

من المستحيل معرفة الطبيعة من دون علم الهندسة، إذ إن مبادئ الهندسة موجودة بالمطلق في العالم ككل وفي كل جزء منه، ومن خلال خطوطها وزواياها وأشكالها نتمكن من تمثيل أسباب الظواهر الطبيعية كلّها، ومن دونها يستحيل الوصول إلى الفهم الصحيح لجوهر الطبيعة[٤٠].

وبهذا المفهوم الوضعي للعالَم انبثق علم جمال جديد، علم جماليات النّور الذي تطوّر وتوّسع بشكل ملحوظ من خلال برنامج تشييد الكاتدرائيات ومسألة المنظور الحاسمة في رسم اللوحات الفنية[٤١]. وبتعبير أدقّ يمكننا القول إن تلك الظاهرة قد حدثت تحت تأثير ثلاثة عوامل، وهي العلوم العربية وأعمال سانت أوغسطين والأفلاطونية الحديثة (أعمال ديونيسيوس الزائف Pseudo-Dionysius، وبطليموس Ptolemy، وأفلوطين Plotinus وغيرهم)[٤٢]. وهذا إدغار دو بروينه Edgar de Bruyne يقول بحق:

حوالي عام ١٢٠٠ تمّ نسخ ترجمات من (كتاب المناظر) لابن الهيثم، يؤكّد فيه الانتشار الكرويّ للضوء. وكعالم رياضيات قام بتطوير نظرية انعكاس الشعاع الضوئي وانكساره، وبكونه فيلسوفاً وضعياً طوّر التفسير النفسي- الفيزيولوجي لحاسّة البصر. ولابن الهيثم تأثير كبير على كلّ من غروسيتست Grosseteste وباكون Bacon وعلى أصحاب الرؤية المنظوريّة للأمور أمثال فيتِلو Witelo وجين بيكهام Jean Peckham. وهكذا نرى أن رسالة فيتِلو بعنوان «عن المناظر»، والتي أهداها للأسقف المترجم المشهور وليام فون موربيك Guillaume de Moerbeke (حوالي سنة ١٢٧٠)، سيتّخذها العالم الكبير كيبلر Kepler مرجعاً أساسياً ويفسّرها ويعلّق عليها، في حين نجد أن أعمال بيكهام هي الملهم لعمل ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci «نظرية التصوير» الشهير ذي النزعات الجماليّة العلميّة المعروفة[٤٣].

وفي عصر النهضة كانت النظريات الفلسفية عن جماليات التناسب والتناسق البشريين، والقائمة على التناظر كمفهوم مُحدّد للكمال، تُطبَّق بشكل خاص في الفنون البصرية كأعمال الفنان الإيطالي لورينزو جيبرتي Lorenzo Ghiberti (المتوفى عام

١٤٥٥ م)[٤٤] الذي اتّخذ من أطروحة ابن الهيثم في الجمال المُبصَر أحد المصادر التي اعتمد عليها – بل ربّما المصدر الأساسي- تلك الأطروحة التي يحدّد فيها ابن الهيثم الجمال المبصَر تبعاً لصفات موضوعيّة مرئيّة. لنقتبس مثالاً آخر من كتابات هذا الباحث في علم الجمال يظهر ببلاغة نظرته في مسألة التناسب، وها هو ذا يعرض في هذا المقطع معايير الجمال البشري:

بل التناسب فقط قد يفعل الحسن إذا لم تكن الأعضاء على انفرادها مستقبحة وإن لم تكن في غاية حسنها. فإذا اجتمع في الصورة حسن أشكال كل واحد من أجزائها وحسن مقاديرها وحسن تأليفها وتناسب الأعضاء في الأشكال والأعظام والأوضاع وجميع المعاني التي يقتضيها التناسب، وكانت مع ذلك مناسبة لجملة شكل الوجه ومقداره، فهو غاية الحسن. والصورة التي يحصل فيها بعض هذه المعاني دون بعض يكون حسنها بحسب ما فيها من المعاني المستحسنة[٤٥].

وحسب نظرية ابن الهيثم لا بدّ للإنسان الفرد أن يدرك الجمال الموجود بوضوح في الأشياء كافة بكامل تشعّبه وتنوّعه وتفصيله، وذلك عندما تنضج قدرة الناظر على التلقي والإدراك وتتحسّن وتُصقل مع الممارسة والمران، انطلاقاً من تجربته الأولى كطفل والتي تمّت الإشارة إليها في مقتبس سابق. إذاً، يتعلق الأمر بعملية معقّدة للإدراك البصري قائمة على الإدراك الحسّي مصحوباً بشكل بدائي من أشكال الاستيعاب الناتج عن الملكات التخيّلية الأوّلية وغيرها من أنماط المعرفة الحدسية أو ما قبل المنطقية. ويطلق العالم الفرنسي موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau-Ponty المتخصص في علم الظاهرات على هذا النمط الحدسي من أنماط المعرفة اسم: «البنية التحتية الغريزية للإدراك» بخلاف أنماط الفكر المنطقية التي يسميّها «البنى الفوقية للإدراك» التي تتطور من خلال التفكير وتوظيف الذكاء[٤٦].

ولعل بويرتا فيلشيز محقاً حينما قال إنّ عملية استحسان الجمال في فلسفة ابن الهيثم موصوفة ومتضمَّنة بكليّتها داخل حدود الإدراك الحدسي

والحسّي ولا تخضع للمحاكمة المنطقية. إنّها بالنسبة إليه تجربة معرفية حرة لا تقيّدها تبعية للأخلاقية أو المنطق ولا حتى للدّين، بخلاف النظرة السائدة عموماً لكتّاب وفلاسفة العصور الوسطى. هكذا وللمرة الأولى في العصور الوسطى، وبفضل ابن الهيثم المفكر والفيلسوف والفيزيائي ابن القاهرة الفاطمية، تكتسب عملية إدراك الجمال استقلالية حقيقية ضمن طيف الخبرات الإدراكية، وذلك بناءً على مجموعة أفكار يمكن أن نطلق عليها اسم «ما قبل علم الجمال» بالمقارنة مع العلم الاختصاصي المعاصر المسمى «علم الجمال».

نستنتج إذاً أن الفكر العربي الكلاسيكي نظر إلى الجمال بمعايير ومميزات مختلفة ومتنوعة: بدءاً من الجمال الرفيع السامي في شخص الإنسان المرتبط بالأخلاق حسب نظرية ابن حزم، مروراً بالجمال الذي يخضع لتحديدات وتصنيفات ظاهراتية حسب نظرية ابن الهيثم، وانتهاءً بالنظريتين المتضادتين عن الجمال المُشرِق الفكري النابع من المصدر الإلهي حسب نظرية ابن سينا، وعن جمال الترتيب البنيوي للعالَم المادي حسب نظرية ابن رشد. وبطريقة أو بأخرى نجد في إسلام العصور الوسطى كل أنماط الجمال - المنطقي والميتافيزيقي والفيزيائي والأخلاقي. وبالطبع يمكن صياغة حكم مشابه فيما يتعلق بالمفهوم المناقض للجمال – أي القبح- والذي نجده في فكر ذلك العصر بأوجه ونواح متنوعة مرتبطة بالفجور والنقص واللاتناسب والجهل والفوضى.

الفصل الثاني

جماليات حكاية النبي سليمان في القرآن الكريم

العين تُدرك من الأشياء ظاهرها وسطحها الأعلى دون باطنها؛ بل قوالبها وصورها دون حقائقها.

الغزالي[١]

يُعدّ هذا الفصل بمثابة خلاصة الأطروحة الأساسية لكتابي المنشور تحت عنوان: «شرك النبي سليمان وفلسفة الفن في القرآن الكريم»[٢]. وتقوم تلك الأطروحة على دراسة الجماليات الموجودة في «سورة النمل» من القرآن الكريم (٢٧: ١٥-٤٤)، التي تصف زيارة ملكة سبأ للنبي سليمان الملك. ففي الجزء الأخير من الحكاية، يقوم النبي سليمان بدعوة الملكة لدخول قصره ذي الأرضية الزجاجية البلورية، التي تظنّها الملكة ماءً، فترفع ثوبها وهي تدخل القصر لتفادي ابتلاله. يقوم الملك سليمان بتصحيح ظنّها الخاطئ موضّحاً أن الأرضية مصنوعة من الزجاج. عندئذ تستوضح الملكة أنها كانت على خطأ وتُسلِم لله، إله النبي سليمان:

﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[٣]

(سورة النمل، ٢٧: ٤٤)

هذه الآية عبارة عن حكاية رمزية سليمانية، إنّها إحدى القصص المقدسة التي نستخلص منها باستمرار معاني جديدة كلّما اكتشفنا طريقة جديدة لفهمها وتفسيرها. وقد قام جاكوب لاسنر Jacob Lassner في كتابه "شيطنة ملكة سبأ"٤

بتحليل تلك الحكاية من وجهة النظر الأنثروبولوجية مركِّزاً على قدرتها الواضحة على التكيّف فلسفياً ودينياً منذ ظهورها الأول في الكتابات اليهودية إلى آخر صيغة لها في الإسلام. بيد أن هذه الحكاية التي تحكي قصة ملك وملكة تحتوي على بعد آخر مهمّ ضمن تنوّعات التقليد التوحيدي كلّها، ألا وهو البعد الجمالي الذي يبدو بالغ الدلالة وخاصة في تصوّرات الفلسفة الإسلامية. وفي ضوء علم المعاني المعاصر وغيره من الأدوات الحديثة اللازمة لفهم وإدراك مواضيع الكتب المقدسة، كعلم الظاهرات أو الفينومينولوجيا، فإن سورة النمل تُظهر قوة ذلك البعد الجمالي في حكاية النبي سليمان والملكة بلقيس(٥)، من حيث أنّها تكشف عن وجود مفهوم خاص للفن ينبثق من كلام الله المكتوب في آيات القرآن الكريم. على الأقل، تلك هي الفكرة التي أطرحها في كتابي، وذلك من خلال تقديم وجهة نظر ثقافية بحتة لمراقب معاصر ينتمي إلى الثقافة الغربية بعيداً عن الغوص من الناحية الدينية في المسألة الإشكالية للسوية المعرفية للقرآن الكريم(٦).

يقوم نقاشنا الجمالي على دلائل وإثباتات ذات طابع أدبي. فلو انطلقنا في الواقع من المعنى الحرفي للآية، لوجدنا أن الآية تطرح أمامنا عنصراً جمالياً موضوعياً يتمثل بالتجربة الفريدة لأحد بطلَي القصة. تتمثّل هذه التجربة في الانخداع البصري لملكة سبأ لدى رؤيتها الأرضية الزجاجية الغريبة والمُبهمة في قصر الملك سليمان. إذاً أمامنا خدعة معمارية وعنصر بشري يرى هذه الخدعة ويختبرها من منظاره الذاتي. ولسنا بحاجة إلى أي إثبات إضافي على أن الحدث الموصوف في النص القرآني إنّما يعبّرعن خبرة جمالية في عالَم الأشكال البصرية وتحديداً ضمن عالم الفن والهندسة المعمارية. تشكّل تلك الملاحظة سبباً كافياً للاعتقاد بأن هذه الآية القرآنية تحمل بين طياتها إلى جانب الرسالة الدينية فكراً فلسفياً جمالياً. وما نعنيه تحديداً بالفكر الفلسفي الجمالي هو ذلك الحقل المعرفي الذي بات يشكّل علماً مستقلاً من المنظار العلمي المعرفي السائد في الغرب، أي إنّه مجال فكري قائم بذاته مع كل ما يتطلبه ذلك من منطق ومبادئ أونتولوجية. وعلم الجمال بهذا المفهوم الحديث يُعنى بالفن بشكل

عام أي بالأعمال المُصمَّمة لتكون جميلة ومعبّرة وتُغني المعرفة الإنسانية في آن معاً، الأمر الذي يفترض في العمل الفني نشاطاً فكرياً وتصميماً جمالياً محضاً يتجاوز أي غرض وظيفي[٧]. وضمن هذا النمط من الفكر الفلسفي، يحتلّ علم جمال الأشكال الإدراكية موقعاً خاصاً لأنّه ينطوي على ظاهرة محدّدة من الإدراك البصري، كونه معنيّاً بالعالَم الفيزيائي المادي.

سنقارب هذه المسألة من ثلاثة محاور بحث مستقلة. يُعنى المحور الأول بدراسة فحوى الآية الكريمة في ضوء الحكاية السليمانية بشكل عام، والذي تتكشف من خلاله التأثيرات النمطية للقصة القرآنية في التراث الفني الإسلامي. في المحور الثاني، ومن خلال تحديد أشكال الإدراك الجمالي للحكاية الرمزية عبر إجراء تحليل نقدي للنص، سنظهر أن أرضية قصر الملك سليمان الزجاجية تنتمي من دون أدنى شك إلى فئة «الأعمال الفنية». أما في المحور الثالث، فسنقدّم دليلاً على أن الإدراك الجمالي للآية القرآنية يسفر عن تطبيق عملي حقيقي على أرض الواقع. ولعلّ لهذا البحث هدفاً أبعد من ذلك كلّه، ألا وهو بلوغ فهم أفضل للإبداع الفني الإسلامي بحدّ ذاته.

لا بدّ لنا بداية أن نضع هذه الآية من النص القرآني ضمن إطاره الثقافي الصحيح، أي في إطار التطور العام للحكاية السليمانية.

حكاية النبي سليمان كنموذج فني نمطي:

لقد شكلت الحكايات السليمانية نماذج فنية نمطية مؤثرة في العصور الوسطى كما في العصر الحديث، وذلك لأن الملك سليمان – حسب التقاليد التوحيدية- يمثّل المثل الأعلى والنموذج الأول للوصاية الملكية على الفن والعمارة وتخطيط المدن. وفي الواقع تنسِب هذه التقاليد إلى الملك سليمان الهيكل والقصر الملكي في مدينة القدس[٨]، فضلاً عن أن الرواية الإسلامية للحكاية تنسِب إليه أيضاً العديد من الصروح الحقيقية مثل تدمر في سورية وبرسيبوليس في إيران وكابول في أفغانستان، بالإضافة إلى بعض المدن الخيالية كمدينة النحاس المصوّرة في ملحمة ألف ليلة وليلة. علاوة على ذلك

عُرف عن النبي سليمان الملك أيضاً أنّه أمر بإشادة الحمّامات الفخمة[٩] وبأنّه كان يمتلك العديد من الروائع العجائبية كالعرش الرائع والمنضدة الذهبية واللآلىء والتحف المعدنية وغيرها من المقتنيات الفريدة[١٠]. باختصار، إن شخصية الملك سليمان الأسطورية لا تمثّل الفنان كفرد، الأمر الذي كان سيتفق مع المفهوم العصري الغربي للفنان، بل إنّها تمثّل القوة التي تحفّز الإبداع الفني وتعرّفه وتحدّده من خلال تأكيد قيمه الجمالية والأخلاقية ضمن الجسم المعرفي الكوني.

من ناحية أخرى، نعرف من التقاليد التوحيدية أنّ الحكايات السليمانية قد حدّدت معالم العديد من الأعمال الفنية أو ساهمت في رسم تلك المعالم. وما أكثر الإشارات الشكلية والرمزية والأيقونية إلى الحكايات السليمانية في الفن والهندسة الإسلامية والمسيحية، وكذلك في أعمال الرسم والنحت الأوروبية، منذ فترة العصور الوسطى وحتى عصر النهضة[١١]. وفي الإسلام تحديداً، موضوع بحثنا الراهن، تتّضح التأثيرات النموذجية للحكاية السليمانية في مجالات فنية متنوعة. ففي المنمنمات الفنية الإسلامية القروسطية والمعاصرة، كثيراً ما نجد أن النصوص المكتوبة فيها مزيّنة ومزخرفة بمشاهد تمثيلية من قصة النبي سليمان وملكة سبأ[١٢]. إلاّ أنّنا نملك مثالاً أبلغ وضوحاً على هذه الظاهرة المرجعية يدعم وجهة نظرنا، ألا وهو نسخة من القصة المشروحة في القرآن الكريم (سورة النمل ٢٧: ٤٤) موجودة في المخطوطة الفارسية المعروضة في صالة فرير Freer غاليري بواشنطن، والتي من المحتمل أنّها تعود إلى القرن الثالث عشر (الصورة رقم I). تتضمن تلك المخطوطة شرحاً للكتاب الشهير «تأريخ الرسل والملوك لصاحبه المؤرخ الكبير الطبري (المتوفى عام ٣١١ هـ/٩٢٣ م) يقدّم فيه الكاتب شرحاً مفصّلاً عن الأرضية الزجاجية مصحوباً بتمثيل تصويري يتفق مع النص بحرفيته. أي إن التمثيل التصوّري يصف بدقّة كل تفصيلة قصصية يذكرها الطبري في النص وفق فهمه للحكاية السليمانية، حيث يظهر بطلا الحكاية يواجه أحدهما الآخر وسط بناء هندسي زجاجي فيه

ماء طبيعي وسمك مصوّر بطريقة جليّة بادية للعيان. وكانت الملكة شعراء الساقين حسب الرواية الخاصة بالمؤرخ كمفتاح لفهم مغزى القصة[١٣].

وفي الواقع، إذا أردنا أن ندرك التأثير الجمالي للقصة القرآنية إدراكاً كاملاً، لا بدّ لنا من الاستعانة بما ورد حولها في تفاسير القرآن الكريم. إذ لا تكتفي التفاسير المختلفة بإعادة رسم ظروف وبيئة الحدث القصصي، بل تتخطّى ذلك إلى تحديد تركيبة الخدعة السليمانية ذاتها، أي إن تلك التفاسير تتضمن نقاشاً بمفردات علم الجمال. وعلى سبيل المثال فإن الثعلبي، أحد المفسّرين المعروفين في العصور الوسطى، الذي يتوافق رأيه في النص مع رأي الطبري، يقول في كتابه «عرائس المجالس»:

فلما جاءت بلقيس بحضرة سليمان قيل لها «ادخلي الصرح»، وذلك أن سليمان لما أقبلت بلقيس تريده أمر الشياطين فبنوا لها صرحاً أي قصراً من زجاج كأنه الماء بياضاً وجروا من تحته الماء وألقى فيه السمك ثم وضع سريره في صدره وجلس عليه وعكفت الطير والجن والإنس.

وإنما أمر ببناء الصرح لأن الشياطين قال بعضهم لبعض قد سخّر الله لسليمان ما سخّر وبلقيس ملكة سبأ ينكحها فتلد غلاماً فلا ننفك من العبودية والسخرة أبداً فأرادوا أن يزهدوه فيها فقالوا إن رجليها رجل حمار وأنها شعراء الساقين لأن أمها كانت جنية فأراد سليمان أن يعلم حقيقة ذلك وينظر قدميها وساقيها فأمر ببناء الصرح.

وقال وهب ابن منبه: إنما بنى الصرح ليختبر عقلها وفهمها يواجها بذلك كما فعلت هي بتوجيهها إليه الوصائف والوصفاء ليميز بين الذكر والأنثى فلما جاءت بلقيس قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لجّة وهي معظم الماء فكشفت عن ساقيها لتخوضه إلى سليمان فنظر سليمان عليه السلام فإذا هي أحسن الناس ساقاً وقدماً إلا أنها كانت شعراء الساقين فلما رأى سليمان ذلك صرف بصره عنها وناداها إنه صرح ممرد من قوارير وليس بماء... ثم إن سليمان دعاها إلى الإسلام وكانت قد رأت حال الهدهد والهدية والرسل والعرش والصرح فأجابت وقالت: «ربِّ إني ظلمت نفسي بالكفر وأسلمت مع سليمان لله ربّ العالمين.»[١٤]

يشير هذا النص، مثل كثير من النصوص التفسيرية للسورة القرآنية الكريمة (٤٤:٢٧) إلى أن صرح سليمان الزجاجي، بفضل مظهره التركيبي الغامض، قد شكّل في عيون فلاسفة ومُفكّري العصور الوسطى موضوعاً يقبل التفسير فيما يتعلق بمظهره المميّز وخصائصه الإدراكية الحسّية: مثل شفافية وتسطّح موادّه، ولونها الأبيض أو الأخضر، والوجود الظاهر للمخلوقات البحرية الحيّة والماء الحقيقي تحت الزجاج، الخ.. إن هذا النقاش، من وجهة نظرنا، إنّما يكشف عن تجاوب جمالي عميق وتآلف مع موضوع حكاية النبي سليمان الملكية.

يمكن أن تظهر آثار تلك الاستجابة الجمالية، كما قلنا سابقاً، في إطار عالَم الهندسة الإسلامية، وبشكل أساسي في الصروح الملكية المذكورة في الكتب التاريخية والأدبية سواء أكانت من إبداع وخيال الشعراء والأدباء أم كانت صروحاً حقيقية ذكرها علماء التاريخ (الصورة رقم II). وهكذا تخبرنا كتب التاريخ حول الأندلس أن المأمون حاكم طليطلة أمر في القرن الحادي عشر ببناء صرح عظيم أطلق عليه اسم «قصر البلور». ومع أن هذا القصر لم يكن معروفاً إلاّ عبر روايات وقصص مكتوبة وليس هناك من إثبات أو شاهد أثري على وجوده، لكنّ تفاصيل توصيفه في تلك الكتابات تُظهر التأثير النمطي الجوهري لقصة النبي سليمان القرآنية في تصميم القصور الإسلامية على المستويين الجمالي والرمزي. فعلى سبيل المثال، يشير المقّري، المؤرخ الكبير في القرن السادس عشر، في كتابه «نفح الطيب» إلى أن قصر البلور الأندلسي كان يحوي في وسطه هيكلاً قبباياً مثيراً للإعجاب، مصنوعاً من الزجاج مرصّعاً بالذهب مسوّراً بما يشبه الستار المائي[١٥]. وكانعكاس للصورة المقدسة للملك سليمان جالساً في صرحه الزجاجي الشفاف، يمكننا تصور المأمون جالساً تحت هذه القبة بالغة التعقيد الهندسي والماء يتدفق من حوله دون أن يبتلّ بقطرة منه. إن هذا الترتيب الجمالي الذي يهدف إلى إنتاج مؤثرات بصرية استناداً إلى تحالف نموذجي بين الماء والزجاج وبين السائل والصلب، إنّما يشير بشكل مباشر إلى حكاية النبي سليمان وتحديداً إلى البناء البلوري الذي يسمّى «الصرح»

في الآية الكريمة (٤٤:٢٧). وأيضاً تبنّى السلطان السعدي المغربي المنصور الذّهبي هذا التقليد بإشادة جناح البلّور في القصر البديع مكان إقامته بمراكش.

هناك في الأدب الإسلامي تحديداً، إشارات وافرة إلى قصر النبي سليمان الزجاجي بوصفه نموذجاً مثالياً فائق الكمال. ففي ديوان البُحتري (القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي) هناك قصيدة تتغنّى بحوض الماء الكبير في القصر الملكي، وذلك من خلال استحضار مشهد دخول ملكة سبأ إلى صرح الملك سليمان الزجاجي[١٦]:

كـأنّ جِـنّ سـليمان الـذين ولــوا إبــداعها فــأدقّوا فــي معانيهــا

فلو تمرّ بها بلقيس عن عرض قالت هي الصرحُ تمثيلاً وتشبيها

وفي نقْش شِعري على أحد جدران ما يسمّى "شرفة اللندراخا" في قصر الحمراء للشاعر ابن زمرك نجد إشارة أخرى بالغة الدلالة إلى الحكاية القرآنية (الصورة رقم III). وفي هذه الحالة تظهر القصيدة منقوشة في بناء لا يزال قائماً، ومرة أخرى تقارن القصيدة هندسة القصر النصري بهندسة قصر سليمان. وهي تلجأ على وجه الخصوص إلى تشبيه القصر مجازياً باللّجّة المائية[١٧]:

ذاك صـرح الزجـاج مـن قـد رآه ظنّـــه لجّـــة تـــروع وهالـــه

. . .

فلـم نـرَ قـصراً منـه أعلـى مظـاهراً وأوضـــح آفاقـــاً وأفـــسح ناديـــا

ولـم نـرَ روضـاً منـه أنعـم نـضرة وأعطـر أرجـاءً وأحلـى مجانيـا

. . .

لـست وحـدي قـد أطلـع الـروض عجبـاً لـم تـرَ العيـون مثالـه

وكما هو مذكور في الآية القرآنية الكريمة، فإن النقش يمنح المكان اسم «صرح»، والمقصود القصر الملكي برمّته، أو أحد أجزائه كالحديقة أو النافورة المذكورة آنفاً التي يمكن للمرء أن يتأمّلها من الشرفة أو الشرفة؛ لا يمكننا أن

نجزم بدقة ما المقصود. إلا أن القصيدة تربط بوضوح بين النموذج الهندسي النصري الموجود في قصر الحمراء والأرضية الزجاجية التي ميّزت بناء قصر سليمان من خلال الإشارة إلى تصميمه الزجاجي المميز والاستخدام المباشر لكلمة «زجاج». ومع أن القرآن الكريم يستخدم في هذا السياق كلمة «قوارير» بدلاً من كلمة «زجاج»، إلا أن كلتا المفردتين تشيران إلى منتج مصنوع من الزجاج. فضلاً عن ذلك تستخدم القصيدة نفس المصطلح القرآني «لجّة» للتعبير عن المحيط الشاسع، الأمر الذي يساعد في تأكيد الفكرة التي تشبّه الصورة الشاعرية للقصر النصري بالصورة النصيّة للصرح القرآني.

وفي شرق العالم الإسلامي أيضاً يجد المرء دليلاً على الاستفادة من حكاية النبي سليمان كملهم للإبداع الفني. فقد جرى استخراج بعض الألواح الزجاجية، التي صُمّمت لتكسو الأرضية، من بقايا آثار قصر يعود إلى فترة القرون الوسطى بالقرب من مدينة الرقة في سورية. وكما يرى الباحث أوليغ غرابار Oleg Grabar، فإن تلك التحف الأثرية تدلّ على وجود مسعى لمحاكاة أو استحضار الأنماط الجمالية للقصة السليمانية المذكورة في الآية الكريمة (٢٧:٤٤)[١٨].

تدلّ هذه الأمثلة المختارة على التأثير الكبير لحكاية الملك سليمان والملكة بلقيس في المفهوم والتصور الفني الإسلامي، كما توضح تلك الظاهرة الثقافية التي يمكن أن نسميها «الوعي الجمالي السليماني». ومع أن تلك الظاهرة تظهر في الإطار الثقافي الواسع للتراث التوحيدي، إلا أنّها تكتسب أهمية أكبر في العالم الإسلامي، ربّما بسبب المكانة العظيمة التي يحتلّها الملك سليمان وقصصه في القرآن الكريم. إن محفّزات هذا الوعي الجمالي السليماني هي الآية الكريمة (٢٧:٤٤) بالإضافة إلى آيات أخرى عدّة تذكر روائع الملك سليمان والزخرفات الهندسية المعمارية التي تزيّن قصره، كالآية ١٣ من سورة سبأ (٣٤) التي تُشير إلى المحاريب والتماثيل والقدور وغيرها من التحف التي صنعها له الجن المسخّر له. وهكذا يمكننا القول إن هذه الآيات تؤدي بطريقة أو بأخرى وظيفة معرفية جمالية كونية. لكن الآية القرآنية (٢٧:٤٤)، من وجهة النظر هذه، تحتلّ من

دون أدنى شك مكانة مميزة، إذ إنّها تستدعي الاستجابة الأقوى وتتغلغل عميقاً في الأدوات البلاغية للحكاية السليمانية الفنية. فلنلتفت الآن إلى هذا الجانب من الحكاية الرمزية، ولنحلّل المعنى الدلالي لكلمات الآية القرآنية (٢٧:٤٤).

الوظيفة المعرفية الجمالية للآية القرآنية (٢٧:٤٤)

عندما تسرد الآية القرآنية (٢٧:٤٤) حكاية رمزية ذات مغزى يعني أن العناصر الجمالية للحكاية لا تُقدَّم بشكل مباشر، وإنّما يتم إيصالها مجازياً أو من خلال استعارة لغوية، وهي بالضبط ذلك المشهد التصوّري لدخول ملكة سبأ إلى قصر النبي سليمان. ولإدراك هذه العناصر الجمالية لا بدّ لنا من أن نفكك نص الآية الكريمة وكأننا نحلّ لغزاً، وعلينا قبل كل شيء أن نعاين تركيبته الإشارية السيميائية.

ولمّا كانت الآية الكريمة توصل رسالتها الدينية بوساطة لغة مجازية استعارية، فإن لها تركيبة سيميائية مزدوجة مرتبطة بالمستويين الظاهر الواضح والباطن المخفي[١٩]. حيث يهدف النص، من خلال السرد القصصي المتوافق مع المستوى الحرفي الظاهر، إلى إيصال الحقيقة الدينية المجرّدة المتوافقة مع المستوى المخفي الاستنباطي للمعنى، وذلك باستخدام مفردات حسّية سهلة الفهم. بعبارة أخرى يُكسِب المدلول الظاهر، بفضل قوته البلاغية، المعنى الاستنباطي فعاليةً إدراكية قصوى. ووفقاً لهذا النظام الدلالي الفريد تظهر التركيبة السيميائية للآية القرآنية على الشكل الآتي:

على مستوى المعنى الحرفي، نجد أن القصة القرآنية من خلال إظهار الملكة وهي تقوم بإيماءة خاطئة في مواجهة الملك الذي يصحّح سلوكها، إنّما تعتمد بشكل أساسي على النظام القصصي المانوي: حيث أحد أبطال القصة على خطأ والآخر على صواب؛ أحدهما يمتلك المعرفة والآخر جاهل بشكل من الأشكال. يقوم هذا النظام القصصي على المستوى الظاهر بتوليد نظام آخر على المستوى الباطن من خلال استخدام أدوات الاستعارة المجازية والكناية، إنّه نظام القيم الدينية الإيجابية والسلبية التي تضع المؤمن مقابل الكافر؛ الحكمة

الإلهية الممنوحة للرسل والأنبياء مقابل القوى البشرية المحض؛ الإسلام المنتصر في مواجهة الوثنية أو أي شكل من أشكال الكفر. هذا هو التركيب السيميائي للآية وأساسها المنطقي الذي يتدفّق منه سيل معقّد من المُدرَكات الحرفية وكذلك المخفية الاستنباطية. ومن البديهي أن تحتلّ المُدرَكات الجمالية مرتبة مهمّة، إذ إن سرد الخبرة البصرية يشكل الركيزة المجازية للقصة. فببساطة، تهدف الآية الكريمة إلى إظهار المبادئ والقواعد الصحيحة التي يجب اتباعها، وهي تتضمن مفاهيم مجرّدة عن الإيمان مصحوبة بمفردات جمالية حسيّة يمكن للمرء أن يتصوّرها بعقله، وبتعبير أدق فإن تلك المفاهيم المجردة مصحوبة بإظهار جمالي حسّي. لذلك يبدو من المعقول القول إن هذا الإظهار ينطوي بحد ذاته على قيمة عقائدية خالصة بفضل الرسالة الدينية التي يحملها، وبالتالي فإن المُدرَكات الجمالية المتنوعة التي ينتجها هذا الإظهار قابلة للتمثيل والنمذجة، بالنظر إلى أن كل شيء يُقال أو يُشار إليه في القرآن الكريم هو بالتعريف يشكل مثالاً ونموذجاً.

يقوم الإظهار الجمالي على عنصرين اثنين مذكورين وموصوفين بلغة مختصرة إلاّ أنّها شديدة البلاغة والفصاحة، وهذا ما تتميز به لغة القرآن الكريم عموماً: يتمثّل العنصر الأول بشيء أو موضوع هو قصر النبي سليمان، أما العنصر الثاني فهو فعل يتمثّل باختبار هذا الشيء، أي بدخول ملكة سبأ إلى القصر. يذكر النصّ العنصر الأول للمرة الأولى في الجملة التي تتضمن الدعوة لدخول الصرح: «قيل لها ادخلي الصرح». وهنا يثير المعنى الدقيق لمفردة «صرح» إشكاليات عدّة. فما يمكننا أن نجزم به من خلال سياق القصة هو أن ذلك الصرح يشكل حيّزاً هندسياً معمارياً يمكن للمرء أن يدخله ويمشي عليه، الأمر الذي يوحي بأنّه رُدهة بالحدّ الأدنى إن لم يكن غرفة أو بناءً كاملاً. فلا الحكاية ذاتها ولا تأويلاتها التي تطرح تفسيرات لغوية كثيرة[٢٠]، تمكّننا من صوغ بنية تركيبية واضحة ومحدّدة للصرح من حيث كونه ثنائي البعد أم ثلاثي الأبعاد. فقد يُراد بكلمة «صرح» الإشارة إلى قصر أو برج أو غرفة أو ردهة أو

ساحة دار على حدّ سواء، وهكذا يبقى المعنى الدقيق لهذه المفردة مفتوحاً على النقاش. أما فيما يتعلق بقصتنا، فسنفترض ببساطة أن مفردة «صرح» تدلّ احتمالياً على كل تلك المعاني، مع التركيز على أنّها تحمل بالحدّ الأدنى صفة معمارية هندسية لمكان إقامة الملك سليمان.

وعلاوة على ما جاء في الدعوة لدخول القصر، تذكر الآية الكريمة كلمة «صرح» مرّة أخرى في جملة: «إنّه صرح ممرّد من قوارير»، لكنّها في هذه المرة تحدّده بدقة كبيرة من خلال الإشارة إلى تركيبته وطريقة صناعته. أوّلاً: تشير مفردة «قوارير» في الجملة السابقة إلى طبيعة المادة التي صُنع منها الصرح، وتعني الزجاج أو أصفى أنواع البلّور[٢١]. إلا أن كلمة «قوارير»، خلافاً للمصطلح العام «زجاج» الأكثر رواجاً والذي يظهر في سورة النور على سبيل المثال، فإن مفردة «قوارير» قد تنطوي على مدلول عملية تحويل المادة الأوّلية إلى منتَج صناعي. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه نجد أنفسنا من جديد في مواجهة مسألة الارتياب وعدم التحديد. فالعديد من المؤلفين المسلمين، كالبخاري على سبيل المثال، يتحدثون في شرح مفردة «قوارير» عن زجاج مكسور إلى قطع صغيرة وربّما عن مسحوق الزجاج، في حين نجد آخرين يفسّرونها على أنّها بلاطات زجاجية، ما يعني أن في الأمر آلية أكثر تعقيداً تتضمّن قصّ المادة الخام إلى قطع مربعة الشكل. وعلى كل حال، تشترك كل تلك التفسيرات المختلفة لمفردة «قوارير» في أن المادة الزجاجية الأولية قد جرى قولبتها في شكل محدّد يتكرر بانتظام ليشكل بنية متجانسة.

ثانياً: إن استخدام كلمة «ممرّد» تحديداً يجعل جملة النبي سليمان دقيقة في وصفها الآلية المتّبعة لوضع الزجاج على المساحة المكسية سواء أكانت قصراً أم ردهةً. ولا يقتصر معنى كلمة «ممرّد» على كون المادة المستعملة تُظهر نوعاً من الانتظام في الشكل، بل يتعدى ذلك أيضاً إلى كون طريقة قولبتها تنطوي عل بعد جمالي متمثّل في تناظر تامّ يمكن وصفه بالهندسي. ذلك أن كلمة «ممرّد» تدل على آلية إكساء دقيقة لمساحة ما من دون ترك أيّ

فراغ فيها، أي على عملية وضع المادة بشكل منتظم على كامل السطح، كتبليط الأرض أو تلبيس الجدران أو ما شابه ذلك، بحيث تبدو كل قطعة من المادة المستخدمة في الإكساء مساوية تماماً لكل قريناتها ومصفوفة بعمق واحد لتجعل كامل السطح أملسَ ناعماً. ولا يمكن إنتاج تلك البنية وإيصالها إلى حد الكمال إلا باتّباع مبادئ الهندسة.

علاوة على ذلك، إن المدلول الظاهر لعبارة «ممرّد من قوارير» ينطوي على طيف من الصفات المدركة والخصائص المادية التي من شأنها أن تقدم صورة حقيقية عن الصرح، إنها بمثابة أيقونة نصّية تمثّل بناءً هندسياً معمارياً يمكن للمرء أن يدخله، مصنوعاً من الزجاج بشكل كامل، شفافاً ومبهراً، أبيض اللون أو أخضر، متناظراً، مع تصميم خطّي ظاهر ناتج عن تجميع وتركيب قطع زجاجية جرى قصُّها أو نشرُها وفق شكل محدد.

هناك أيضاً جانب آخر من النص يعزّز ملامح هذه الصورة عن الصرح السليماني، لا يتجلى في المدلول اللغوي للآية الكريمة، وإنّما في مدلولها السّردي. تتمثّل هذه «المعلومات التصوّرية»[٢٢] في أول ما تبادر إلى ذهن ملكة سبأ عندما دخلت الصرح السليماني، فقد ظنّته سطح ماء أو بُركة ماء. لكن ظاهرة الشبه هذه لا تدلّ على أن الصرح يرمز من الناحية الفنية إلى عنصر مائي. وبعبارة أخرى، إن هذا الشبه لا يشير إلى أن الماء يشكّل موضوع الصرح السليماني كعمل فني أو فكرة أساسية في تصميمه أو في صورته الأيقونية الرمزية. ولعلنا بحاجة إلى مجموعة كاملة غير متوفرة من الدلالات الصريحة لنثبت وجود رابط تمثيلي بين الصرح الزجاجي والبركة التي يشبهها. من وجهة النظر الموضوعية، لا يمكننا أن نستنتج من المحتوى السردي المتوفر للقصة، وبخاصة ما قاله النبي سليمان «إنّه صرح ممرّد من قوارير»، إلا شبهاً حسّياً بين الصرح الزجاجي والبركة المائية ولا علاقة تمثيلية بينهما، إذ إن المفهوم الجمالي لعلاقة الشبه يختلف تماماً عن المفهوم الجمالي لعلاقة التمثيل.

مرة أخرى، إن مثل هذا الشبه يتيح للمرء أن يستنتج أن الصرح يظهر تشابهاً بصرياً مع الماء الطبيعي لدرجة أنّه يبدي تماثلاً جمالياً مع السطح المائي. ومن الواضح أن ذلك التماثل البصري لم يكن لا مصادفةً ولا اعتباطاً، بل هو ناتج عن فعل واعٍ، إذ إنّه جزء لا يتجزأ من عملية تصميم البناء الهندسي المعماري وما يراد منها. ويتمثل هذا الفعل بالقصد الإبداعي وراء إشادة ذلك الصرح الزجاجي، كون أن كل عمل فني إنّما هو «تجسيد للقصد» على حدّ تعبير فيلسوف الفن ميشيل باكساندال Michael Baxandall[٢٣]. وبتعبير أدقّ، إن القصد الظاهر في النظام الجمالي للصرح إنّما هو صقل الشبه بين الزجاج والماء، الأمر الذي يخدم الهدف البلاغي من القصة. وبغية تحقيق ذلك القصد، وقع الاختيار على العنصر المائي ليكون نموذجاً شكلياً لبناء العمل الفني، وعلى التشابه الفيزيائي ليكون الدليل الشكلي على هذه العملية التوليدية (أخذ الماء نموذجاً) وكذلك ليكون تجسيداً للقصد (جعل القصر يبدو كالماء). ولمّا تمّ اختيار العنصر المائي بوصفه نموذجاً، فإنّه لا يشكّل، وفقاً للمفردات الجمالية، بالنسبة للصرح الزجاجي لا مادة ولا تمثيلاً أيقونياً موضوعياً وإنّما هو إشارة أو دلالة.

إن مفهوم الإشارة في الفن المرئي محكوم بمنطق خاص يميّزه عن مفهوم المادة. فبينما تنخرط المادة كلياً في الحالة الوجودية الأنتولوجية للموضوع الفني الذي تحدّده كعنصر مكوِّن أساسي، تشكّل الإشارة عنصراً احتمالياً في لغة التعبير البصري. لذلك فإنّه من المنطقي القول إن عملية الإيحاء الخلاّقة التي تربط نموذج الماء بواقع الصرح الزجاجي لا تعني بالضرورة أن الإشارة إلى الماء لا تزال تشكل عنصراً فعّالاً في النظام الجمالي للصرح، أو معياراً لفهمه واختباره والاستمتاع به. من المؤكّد أن طريقة بناء الصرح قد تجعل المرء يستحضر الماء في مخيّلته لأنّه يحتوي في نظام علاماته المرئية إشارة احتمالية إلى الماء تُطلق عملية النّمذجة البصرية التصوّرية. إلاّ أنّه يمكن للمرء أيضاً في الوقت ذاته أن يتصوّر الصرح كما هو عليه في الواقع، أي تماماً كما وصفه النبي سليمان: «صرح ممرّد من قوارير».

كانت تلك المفردات الأساسية في النص للتعريف بالقصر السليماني، الذي يمثّل العنصر الأول المستخدم في الآية القرآنية الكريمة (٢٧:٤٤) لإظهار جماليات الصرح. وقبل البدء بتحليل العنصر الثاني، الذي هو فعل أو خبرة دخول الصرح، قد يثير فضولنا أن نقارن الصورة التي رسمها النص القرآني للصرح ببعض النماذج الفنية الإسلامية الموجودة على أرض الواقع.

ففي الواقع، إن التصوير القرآني للصرح قد وضع مبادئ ومعايير جمالية عدّة جرى اعتمادُها بشكل واسع في الأعمال والنماذج الفنية والمعمارية في العالم الإسلامي. هكذا نجد أن قطع الزجاج تُستخدم إلى جانب قطع الجصّ والمرمر في تزيين المعالم والصروح، خاصة في الزخارف الهندسية، بطريقة تشبه تلك المستخدمة لإكساء مساحة أو حيّز ما بمادة وشكل مختارَين. يتشكل مثل هذا التنظيم الجمالي، الذي ينضوي ضمن نوع هندسي من أنواع التزيين عادة ما نسمّيه الزخرفة، من تجميع عناصر هندسية متكررة تغطي مساحات الجدران والأرضيات والأقواس وما شابه ذلك. لا يمكن التعرّف على رمزية أو تمثيل محدّدَين في مثل تلك الزخرفات، بيد أنّه من المؤكّد أن بعضها يستحضر إلى أذهاننا صور أشياء نعرفها، كالمنسوجات وأزهار الحدائق وتشكيلات النجوم وغيرها من الأشياء التي يمكننا أن نفترض أنّها كانت مصدر إلهام صانع تلك الزخرفات من دون أن يعني ذلك بالضرورة أنّها تشكل فعلياً مادة تمثيلية في دلالاتها البصرية.

هناك نوع آخر من الزخارف التي تقدّم بالفعل فكرة ملموسة مستوحاة من الطبيعة على شكل تمثيل أيقوني، كتلك الموجودة في بعض الخزف والمنسوجات العُثمانية، والتي تأخذ شكل أنواع متعددة من الزهور والورود. إلا أن تلك الطريقة في التمثيل الأيقوني ليست، في كثير من الحالات، إلا عنواناً عريضاً لتأليف مجموعة من الزخرفات الناتجة عن عصف الخيال الحر، وهي بالتأكيد لا تشكّل تمثيلاً حقيقياً لموضوع ما، وإلا لكان الشكل المقروء من اللوحة الأيقونية يحمل

بحدّ ذاته جوهر العمل الفني وينقله إلى المتلقي. كما إن القراءة الحرفيّة لموضوع العمل الفني المستوحى من الطبيعة، أي التعرّف موضوعياً على هويته الحقيقية، لا تشكّل شرطاً مطلقاً للاستمتاع بذلك العمل الفني وتقديره. إن هذا النمط من التشكيل يمكن تصنيفه جمالياً ضمن نمط الإشارة الاحتمالية، وفي هذه الحالة إشارة إلى أشكال طبيعية؛ لكن هذا التشكيل يمكن في الوقت نفسه أن يُفهم بشكل صارم على أنّه مجرّد مجموع الأشكال الفيزيائية المرئية في العمل والمكوّنة من عناصر متنوعة كالخطوط والألوان والحركة والضوء وهلّم جراً... ويخضع هذا الأمر للقوانين ذاتها التي تحكم موضوع صرح النبي سليمان، الذي يمكن لناظره أن يفهمه تماماً وفق المقترح الجمالي البسيط على أنه «صرح ممرّد من قوارير» كما جاء في الآية الكريمة.

نصل الآن إلى العنصر الثاني في أطروحتنا، ألا وهو خبرة دخول ملكة سبأ للصرح السليماني. إنّه العنصر الثاني من عناصر الإظهار الجمالي بهدف إيصال الفكرة الدينية للآية الكريمة. ومرة أخرى، تتجلّى الطريقة الأمثل لتوضيح آلية هذه الخبرة في توجيه الانتباه إلى منطق سرد القصة. فلدى دخول القصر، ترى الملكة ماءً بدلاً من الزجاج، إنّها ترى في الوهلة الأولى عنصراً طبيعياً لا قالباً صناعياً يشبهه. يظهر هذا الخطأ أن التشاكل الجمالي أو التماثل في الشكل الذي يميّز بنية الصرح التصويرية يطرح إشكالية بصرية حادّة، ألا وهي الإشكالية العامة للتوتّر الجدلي الناجم عن عملية التشابه بين الأعمال الفنية ونماذجها الأصلية في الطبيعة. فالأعمال الفنية عموماً تُبدي تشابهاً ظاهراً مع عناصر طبيعية، وذلك بسبب طبيعة الإبداع الفني المرتكزة أساساً على التقليد، حسب أطروحة أرسطو حول التقليد والمحاكاة. وفي هذه الحالة لا بدّ للمحاكاة أن تُؤخذ في إطار المعنى العام والشامل لا ضمن إطار المعنى الضيق للكلمة المحدّد بإنتاج «صورة حقيقية طبق الأصل» عن الواقع أو «تمثيل» له. ففي بعض الأحيان يكون القصد من وراء العمل الفني تقديم مظهر مرئي طبيعي وشديد الشبه بالنموذج الطبيعي بحيث يمكن عدّه بديلاً عنه.

لقد كان ما يهدف إليه النبي سليمان في الحكاية القرآنية هو إخضاع الملكة بلقيس لبعض الاختبارات بغية كشف عيوبها ومكامن ضعفها. وهكذا وضعها أمام امتحان صعب ليرى ردّة فعلها حيال إشكالية المحاكاة في الفن، داعياً إياها لدخول صرحه ليختبر مقدرتها على فهم وحلّ تلك الإشكالية الجمالية المعقّدة التي يطرحها صرحه الزجاجي المُبهم العجيب. وبناء على شكل وطبيعة إدراكها البصري للصرح العجيب ستتشكّل ردّة فعل الملكة بلقيس تجاه تلك الإشكالية الجمالية. وهكذا، ظنّت الملكة بلقيس الزجاج ماءً، أي إنّها خلطت بين الواقع والخيال وذلك لاعتمادها في حكمها على الظاهر فقط، أي على التشابه الشكلي بين الزجاج والماء. هذا يعني أن عملية التماثل أو الشبه قد أثارت في ذهن الملكة شتاتاً وضياعاً في وعيها البصري وأزالت قدرتها على التمييز بين ما هو فني مصطنع وما هو طبيعي، وقياساً على ذلك، بين ما هو زائف وما هو حقيقي. وبلغة علم الظاهرات، وتحديداً في إطار حقل الجماليات البصرية، يُطلق على هذه العملية تعبير «الخدعة البصرية». وبالتالي، يُمكننا القول إن العنصر الثاني في الإظهار الجمالي للقصة، والذي يؤدي وظيفة إيصال المغزى الديني من الآية بطريقة مجازية، هو عبارة عن خدعة بصرية من النمط الإيجابي. تطرح هذه العبارة السؤال الآتي مباشرة: ما هي المُدرَكات المعرفية الناجمة عن سيناريو الخدعة البصرية لملكة سبأ، على المستويين الحرفي والضمني؟ ولمّا كانت تلك المُدرَكات تشكّل عقدة متشعبة من الأفكار لا يمكن الإحاطة بها من كل جوانبها، سنكتفي بتسليط الضوء على بعضها من خلال التركيز على المفاهيم الجمالية للقصة.

بعض الجوانب الجمالية في الحكاية السليمانية:

تُشير الخدعة البصرية بوصفها مجازاً، والتي اختبرتها الملكة بلقيس من خلال الصور إلى تصوّر معين لإشكالية المحاكاة الفنية وخاصة ما يرتبط بالقيم. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: أيّ من القيمتين الإيجابية أم السلبية لتلك الظاهرة الجمالية هي المناسبة لمضمون القصة السليمانية؟! يمكن القول من الناحية النظرية فيما يتعلق برؤية الفن واختباره، إنّ القيمة الجمالية للخدعة

البصرية تتغيّر وتتبدّل تبعاً للسياق الثقافي أو إنّها تُحدَّد وفق اعتبارات ثقافية. وفي الواقع، يُمكن لهذه الظاهرة أن تُفهم على أنّها نتيجة إيجابية لرؤية تحفة فنية متمثّلة بتقليد متقَن للأصل، ما يسمى ترمبلوي، وتبعث على اللذّة والرضا الجمالي. فعلى سبيل المثال، تمّ تصميم اللوحات الجدارية في مدينة بومبي الإيطالية بعناية فائقة لإيهام الناظر بأنّه يرى مناظر طبيعية ومساحات مفتوحة وسط العمارات. وبشكل مشابه، غالباً ما يترك فن الباروك تأثيرات بصرية تستدعي بدورها ارتباكاً وتشويشاً إدراكياً مقصوداً يخلط الخيال بالواقع. غير أن الخدعة البصرية قد تخلق أيضاً المشاكل وقد يُنظر إليها من المنظار السلبي بوصفها خطأً محضاً أو فشلاً في الإدراك البصري السليم، الأمر الذي قد يتسبب بالإزعاج في حال كان التشويش غير متوقع.

في حالة القصة السليمانية، يُمكننا رؤية الخدعة البصرية -التي تعرضت لها ملكة سبأ فكشفت بنتيجتها عن ساقيها في حضرة الملك قبيل تحوّلها المذهل ودخولها في الإسلام- من المنظار السلبي بوصفها تعبيراً عن نقص في الإدراك. ولعلّ الخطأ الذي اقترفته بلقيس يُعبّر، من الناحية الخفيّة للنص، عن جهلها بالحقيقة الدينية بل عن الجهل الذي يميز الوثنيين عموماً. باختصار، يمكننا القول إن الخدعة البصرية في مضمون الآية القرآنية تمثّل مجازاً للوثنية، وبالتالي فهي ترتدي قيمة فنية سلبية. ومن شأن هذا الفهم لمعنى الخدعة البصرية في هذه الحالة أن يُسهم في إدراك عميق لمسألة العلاقة الجمالية المبنية على المحاكاة بين الفن والطبيعة، والتي تولّد ظاهرة الخدعة البصرية.

وتُجسّد الخدعة البصرية المسرودة في القرآن الكريم ذلك التوتر الجدلي الشديد الذي يستدعي هذه العلاقة بين الفن والطبيعة. غير أن لإظهار تلك الخدعة بوصفها خطأ، فهم فلسفي خاص لتلك العلاقة بين الفن والطبيعة، يتمثّل في أنّه لا مجال للخلط أو الاشتباه بين كينونتي العمل الفني والنموذج الطبيعي، وذلك على الرغم من ظاهرة التشابه بينهما، والتي من الممكن أن تشير فقط إلى عملية إلهام أولية تقود إلى الإبداع الفني. ففي حين تُصنّف الطبيعة التي يرمز

إليها الماء في الآية الكريمة ضمن خانة الخلق الإلهي، ينتمي الفن المتمثّل بالصرح السليماني إلى الإبداع البشري. وهكذا تُعَد الطبيعة المصدر الجمالي للإبداع الفني، بيد أن هذه الحقيقة لا تسمح بإمكانية الخلط أو التبديل بينهما؛ فكلتا الكينونتين منفصلتان تماماً في الجوهر، وأي فشل في إدراك هذه الحقيقة الوجودية هو خطأ فادح، بل خطيئة. فالظواهر ليست حقائق بل إنّها مجرّد أجزاء منها.

يقتصر ما جرى في سياق هذا التحليل على إيضاح المعنى الجمالي المباشر لمجاز الخدعة البصرية في الحكاية القرآنية. بيد أنّه وبالاعتماد على هذا المعنى يمكننا الاستنتاج أنّ المدرَك الجمالي الأولي للآية الكريمة الذي يطرح مسألة العلاقة بين الفن والطبيعة إنّما هو عدم اعتراف بالمطلق بأي نوع من أنواع الإبداع الفني القائم على المحاكاة المتقنة أو الترمبلوي. إنّ ما نستنتجه من هذا التحليل هو أنّه من الممكن للفن أن يقلّد الطبيعة لا أن يُعيد إنتاجها، فضلاً عن أنّه من المستحيل ومن غير المشروع الخلط أو التبديل بين الاثنين. وكما نعلم، فإنّ الفن القائم على المحاكاة والتقليد لم يكن مألوفاً قطّ في الإسلام بعد الفترة التكوينية للدولة في زمن الحكم الأموي (٤١-١٣٢ هـ/٦٦١-٧٤٩ م)[٢٤]. ومن ناحية أخرى، تطرح هذه الإشكالية الأساسية للعلاقة بين الفن والطبيعة سلسلة كاملة من الانعكاسات الجمالية الأخرى أو التساؤلات التي نجد لها أجوبة وحلولاً في هذه الآية الكريمة، وهذه المسألة المركّبة هي موضوع كتابي المنشور تحت عنوان «شرك النبي سليمان».

أخيراً، تتضمن الآية القرآنية (٢٧:٤٤) أدلّة كافية على أنّها ترتدي وظيفة معرفية جمالية وأنّ لها أثراً نمطياً في الفن والعمارة الإسلاميَّين. هذا ما يتّضح من معناها الدلالي الذي يوحي بأنماط جمالية معينة وبتصور محدد عن الصرح الزجاجي تستحضر تصورات ومعايير جمالية مشابهة لتلك المتوفّرة في الأعمال الفنية الموجودة على أرض الواقع. وثمة أيضاً دليل على تأثير الآية الكريمة في السياق الثقافي، حيث تكثُر الإشارات إلى قصة النبي سليمان وملكة سبأ.

في الواقع، لقد ارتكز نقاشنا على وجهة نظر ثقافية تقليدية قائمة على وعي عميق لجماليات القصة السليمانية يتجلّى عبر نقوش واقتباسات نصيّة وإشارات ودلالات مستنتجة من القصص والحكايات الملكية وقائمة أيضاً على تقليد قديم يُكثر من تمثيل وترميز الملك سليمان وحكاياته، تقليد ثقافي يبدو أنّه قد تأسس ما قبل الإسلام واستمر حتى العصر الحديث. وسيكون من الضروري في المستقبل أن نُدرك العلاقة الدقيقة القائمة بين الجماليات المتضمَّنة في النصوص الإسلامية من جهة، والأعمال الفنية القائمة على أرض الواقع من جهة أخرى، وذلك بغية الوصول إلى فهم أفضل للممارسة الفنية الإسلامية. لكن لا بدّ لنا أن نُدرك حقيقة أن أشكال التفاعل المعرفي بين النص والشكل المرئي في الإسلام لا تزال يلتفّها الغموض والتعقيد.

الفصل الثالث

فهم جماليات قاعة السفراء

بقصر الحمراء في ضوء علم الظاهرات

يا له من تجسيد عظيم لحلم الحميمية متمثّل في هذا السقف المقبّب! إنّه يعكس الحميمية باستمرار ويعيدها إلى مركزها.

غاستون باشلار Gaston Bachelard[1]

يقدّم هذا الفصل تفسيراً جمالياً جديداً لما يُسمّى قاعة السُفراء الموجودة في قصر الحمراء، وهي قاعة تعجّ بالزخرفات تُتوّجها قبّة خشبية ساحرة الجمال، وقد كانت تلك القاعة تُستخدم كقاعة استماع واستقبال (الصور رقم IV وV وVI). يقوم هذا التفسير على إشكالية محدّدة فيما يتعلق بمجمع القصر النصري برمّته، ألا وهي إشكالية التمثيل. ينطلق نقاشنا من مقولة أن لا تمثيل مباشراً في قصر الحمراء فيما خلا بعض القناطر والرسومات الشخصية الجدارية التي تشكّل عناصر ثانوية ودخيلة على التركيبة البصرية العامة التي يغلب عليها طابع الزخرفات الهندسية التجريدية؛ بل إنّ جماليات قصر الحمراء تتجسّد عوضاً عن التمثيل المباشر في نظام ديناميكي من الكنايات والمجازات البصرية والنصيّة منبثقٍ من التفاعل بين تصميم تجريدي ونقوش نصية، نظامٍ يحكم رؤية الناظر إلى البناء على المستويين الحسّي والمعرفي. من هنا سنتّخذ قاعة السفراء مثالاً ذا دلالة خاصة لإظهار كيفية تطبيق هذا النظام الجمالي ضمن مجمع القصر النصري بأكمله، أي بالنظر إلى قاعة السفراء بوصفها كناية بصرية وذلك باستخدام تحليل ظاهراتي على وجه التحديد. بيد أنّه من الضروري أن نبدأ أولاً باستعراض إشكالية التمثيل عموماً في قصر الحمراء.

لمحة عامة عن إشكالية التمثيل في قصر الحمراء:

تعتمد الدراسات الجمالية في قصر الحمراء مبدئياً على مرجع وحيد متمثّل بما تتضمّنه النقوش النصّية المزخرفة من دلالات جمالية، تلك النقوش المتوفرة بغزارة لافتة في أبنية القصر إذا ما قارناها بما هو معروف عن القصور والصروح الإسلامية بشكل عام[٢]. بيد أن تلك النقوش النصيّة بتفاعلها مع الملامح المعمارية للبناء تُضفي نظاماً جمالياً خاصاً على مجمع القصر برمّته. فبشكل عام، تطرح النصوص المنقوشة بما فيها الاقتباسات القرآنية والقصائد الشعرية والعبارات الدينية[٣] لوحة تصويرية مُفعمة بالصور والكنايات الشعرية تخلق عالماً نصيّاً بالغ الحيوية يتواجد في نطاق واحد مع العالم البصري الذي تولده الأشكال والتصاميم المعمارية التي، بخلاف النقوش النصية، تطغى عليها زخارف بالغة التجريد ضمن فيض من التصاميم الهندسية. ومن خلال عالَم النصوص المنقوشة التي ألّفها أشهر شعراء غرناطة مثل ابن زمرك وابن الخطيب، نتصوّر وجه السلطان مشرقاً يُنير قبّة السماوات المرصّعة بالنجوم، في حين تشكّل عمارة القصر بيئة ملكية فردوسية تتغنّى بجمال المكان وبمجد مالكه. وهكذا نجد أن الصرح بأكمله «ينطُق» بطريقة ما من خلال تلك النقوش النصية ويبدو كما لو كان مسرحاً مُفعماً بالتعابير الحيّة النابضة التي تُخاطب الزائر، مزيَّناً وملوَّناً بطيف من الصور الشعرية الرمزية المزخرفة. أمّا مكان النقوش فقد جرى انتقاؤه بعناية فائقة ليُلائم المخطّط العام والوظيفة المعمارية. ونورد فيما يلي بعضاً من تلك القصائد المنقوشة والمزخرفة٤.

تحتضن غرفة الأختين قصائدَ طويلة أُخذت منها الأبيات الآتية:

سواري قد جاءت بكل غريبة فطارت بها الأمثال تجري سواريا

.....

به المرمر المجلوّ قد شفّ نوره فيجلو من الظلماء ما كان داجيا

.....

به القبة الغراء قلّ نظيرها ترى الحسن فيها مستكنّاً وباديا

تمدّ لها الجوزاء كفّ مصافح ويدنو لها بدر السماء مناجيا

وتهوى النجوم الزهر لو ثبتت بها ... ولم تكُ في أفق السماء جواريا
ولو مثلت في ساحتيها وسابقت ... إلى خدمة ترضيه منها الجواريا
ولا عجبٌ أن فاتت الشهب في العلى ... وأن جاوزت فيه المدى المتناهيا

....

بها البهو قد حاز البهاء وقد غدا ... به القصر آفاق السماء مباهيا
وكم حلّة قد جلّلته بحليها ... من الوشي تنسي السابري اليمانيا
وكم من قسيٍّ في ذراه ترفّعت ... على عُمُدٍ بالنور باتت حواليا
فتحسبها الأفلاكَ دارت قسيّها ... تظلّ عمود الصبح إذ لاح باديا
سواري قد جاءت بكل غريبة ... فطارت بها الأمثال تجري سواريا
إذا ما أضاءت بالشعاع تخالها ... على عظم الأجرام منها لآليا

....

وبيني وبين الفتح أشرف نسبة ... وحسبك منها نسبة هي ما هيا

وفي طاقة في نفس الغرفة نُقشت هذه الأبيات:

الحمد لله!

رقمت أنامل صانعي ديباجي ... من بعد ما نظمت جواهر تاجي
وحكيت كرسيّ العروس وزدته ... أني ضمنت سعادة الأزواج
من جاءني يشكو الظماء فموردي ... صرف الزلال العذب دون مزاج
فكأنني قوس السماء إذا بدت ... والشمس مولانا أبو الحجاج

....

وفي الرواق المُعمّد الذي يسبق قاعة العرش في برج السفراء نُقشت القصيدة الآتية:

تبارك من ولّاك أمر عباده ... فأولى بك الإسلام فضّاً وأنعما
فكم بلدة للكفر صبّحت أهلها ... وأمسيت في أعمارهم متحكما
وطوقتهم طوق الإسار فأصبحوا ... ببابك يبنون القصور تخدما

وفتحت بالسيف الجزيرة عنوةً ففتحت باباً كان للنثر مبهما

....

فيا ابن العلى والحلم والبأس والندى ومن فاق آفاق النجوم إذا انتمى
طلعت بأفق الملك آية رحمة لتجلو ما قد كان بالظلم أظلما
فأمّنت حتى الغصن من نفحة الصبا وأرهبت حتى النجم في أفق السما
فإن رعشت زهر النجوم فخيفة وإن مال غصن البان شكرك يمّما

إلى ذلك، نجد أيضاً هذه النقوش في إحدى طاقات مدخل قاعة البركة:

أنا مجلاة عروس ذات حسن وكمالِ
فانظر الإبريق تعرف فضل صدقي في مقالي
واعتبر تاجي تجده مشبهاً تاج الهلالِ
وابن نصرٍ شمس ملك في ضياءٍ وجمالِ
دام في رفعة شأنٍ آمناً وقت الزوالِ

....

إنّ هذه العبارات البليغة الهادفة إلى الإشادة بالقصر وتمجيد سيده الملكي من خلال صور رمزية تنبض بالحياة، قد دفعت العديد من المراقبين إلى تفسير فنّ العمارة في قصر الحمراء بوصفه تمثيلاً بصرياً مباشراً لمضمون النقوش النصّية، في مسعى منهم لتقديم إثبات دامغ على صحة النظام التمثيلي للأشكال المعمارية والزخرفية في مجمع القصر عموماً. بيد أن الواقع يُظهر أن إثبات صحة هذا النظام التمثيلي ليس بالأمر السهل، وذلك بالنظر إلى الصبغة الفنية التجريدية التي يتّسم بها الجزء الأكبر من عمارة مجمع القصر النصري، ما خلا بعض الرسومات الرمزية وربّما التنظيم الغامض لبهو السّباع. ونتيجة لذلك جرى تصنيف فنّ عمارة قصر الحمراء ضمن نمط التمثيل الرمزي البصري(٥). ويمكن تلخيص هذا التفسير بالمقولات الجمالية التالية: أولاً، تجري ترجمة حرفية للمواضيع السماوية والكونية للنقوش النصّية وتُحَوّل إلى تشكيلة هندسية نجمية يمكن عدّها تمثيلاً رمزياً للسماء

والنجوم؛ ثانياً، يشكّل بهو السباع رمزاً تمثيلياً للجنّة وفق التوصيف الإسلامي في القرآن الكريم، بل إنّه يُمثّل، تبعاً لبعض الآراء، صورة حقيقية ثلاثية الأبعاد للجنّة على الأرض؛ وأخيراً، تشكّل قاعة السفراء تمثيلاً رمزياً للسماوات السبع وفق التصور الإسلامي المذكور في سورة المُلْك من القرآن الكريم والمنقوشة تحت سقف القاعة[٦]. والسؤال المطروح الآن هو: هل الأشكال البصرية الفنية والمعمارية تشكّل بالفعل تمثيلاً للكلمات المكتوبة في النقوش، بما يتوافق مع القواعد التقليدية للتمثيل الفني؟![٧].

لمّا كانت الرموز البصرية غامضة في كثير من الحالات، أي إنّها لا تُفصح بوضوح عن معانيها الرمزية بل تشير إليها أو ترمز لها من دون وصفها بدقّة أوتحديد، فإن ذلك يسمح مبدئيّاً بشيء من الارتياب في تحديد وظائف تلك الرموز. في الواقع وكما يقول لودفيغ فيتغنشتاين Ludwig Wittgenstein في نظريته عن فلسفة المنطق (٤-٤٦٦) «مقابل أيّ تركيبة منطقية محددّة من الإشارات هناك تركيبة منطقية محددّة من المعاني»[٨]، وقد لا يكون من الخطأ القول إن الملامح المعمارية لقصر الحمراء إنّما ترمز بشكل أو بآخر إلى مواضيع متنوعة جرت معالجتها في النقوش النصّية. بيد أن المصاعب تنشأ حينما يعمَد الباحثون، بغرض التعمّق أكثر في هذه الفكرة وإعطائها بعداً إثباتياً، إلى الذهاب بعيداً وتفسير هذه الرمزية العامة وغير المحددّة على نحو يربط الأشكال بالنصوص من خلال نمط محدّد وحرفي من المطابقة والتقابل. وإذا عدنا إلى تعريف مبدأ الرمزية المتمثّل في أن كل رمز محدّد يجب أن يمثّل موضوعاً محدّداً (في حالتنا كل شكل بصري يمثّل إشارة نصيّة محددّة)، نجد أن هذا التفسير الذي يسعى إليه الباحثون لا يبقى صالحاً.

وفي الواقع، إذا حاول المرء إجراء مقارنة جمالية بين الملامح الزخرفية المتنوعة المتوفرة في قصر الحمراء والنقوش النصية المقابلة لها، فإنّه سيُذهَل للتناقض الفاضح بين المتقابلات من حيث الأسلوب والبلاغة. فبينما تُسيطر النزعة الهندسية التجريدية على الأشكال البصرية متمثّلة بأشكال متنوعة من الشبكات الزخرفية، نجد أدب النقوش الجدارية خلافاً لذلك مُفعماً بالحيوية. لذلك

يصعب علينا الاقتناع بذلك النوع من المطابقة الذي يقترحه الباحثون. فبداية، إذا نظرنا إلى الملامح الزخرفية والمنحوتات التمثيلية ورسومات القناطر حيث يتوقّع المرء أن يجد فيها تعبيراً تمثيلياً واضحاً ذا علاقة وطيدة بالنصوص، فإنّنا سرعان ما نكتشف غياب أي ترابُط تمثيليّ واضح. فلا وجود في تلك المنحوتات التمثيلية للشخوص التي ترسُمها القصائد المنقوشة. وهذا ما ينطبق تحديداً على الظهور الملكي الذي يشكّل الموضوع الشعري المحوري في تلك النقوش والذي يصوّر وجه السلطان مشعّاً ومُشرقاً كالشمس وسط الكواكب والنجوم، لكنّنا لا نجد أيّة صورة لملك أو سلطان، وذلك على ما يبدو انسجاماً مع التقاليد الإسلامية فيما يتعلق بعدم جواز إظهار الرسوم الشخصية للملوك والسلاطين.

فضلاً عن ذلك، لا يمثّل أيّ من الأشكال البصرية الأخرى في القصر تعبيراً تصويرياً لفحوى تلك النصوص النقشية. وأمّا الأمر الوحيد المرتبط ارتباطاً ضعيفاً بظاهرة التمثيل الأيقوني للنص فيتمثّل في موضوع طريقة الحياة في البلاط الملكي التي تصوّرها الأشكال البصرية وتدور حولها النقوش النصية أيضاً. وخلافاً لذلك، ليس للّوحات والرسومات أيّ مدلول آخر مختلف عن مدلولها المباشر كتمثيلٍ لمجموعة من الشخصيات البارزة على سبيل المثال أو مشاهد صيد أو مجموعة من الناس يحتشدون بالقرب من قلعة في العصور الوسطى والجنود يمتطون ظهور الخيل. وإضافة لذلك لا ننسى أن بعضاً من تلك اللوحات رسمها فنّانون أجانب مسيحيون، وهذا الأمر ليس بغريب إذا ما نظرنا إلى أن حضارة السلالة النصرية كانت متأثرة بشدّة بالثقافة اللاتينية المجاورة لها.

ومن ناحية أخرى، مع أن تلك الأعمال التمثيلية للأشخاص لا تَشغل موقعاً مهماً في التوزيع المعماري للقصر، إلاّ أنّها تُثير تناقضاً بصرياً مع محيطها المكاني الذي يسوده التجريد الهندسي. من الواضح إذاً أن تلك الأعمال التمثيلية ليس لها أيّة علاقة دلالية أو جمالية خاصة لا مع النقوش النصيّة الجدارية ولا حتى مع الهندسة الزخرفية المحيطة بها. نستنتج من ذلك أن تلك الأعمال تبدو وكأنّها أُضيفت إضافة إلى تركيبة تصويرية مستقلّة ومتكاملة من

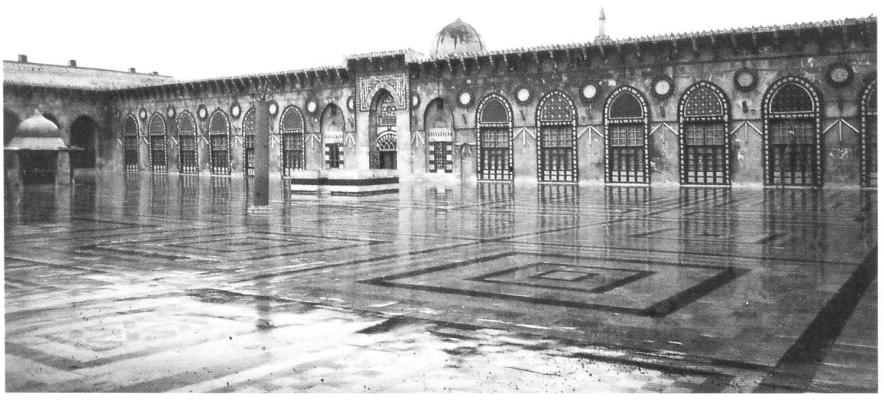
دون أن تكون جزءاً لا يتجزأ من تلك التركيبة. فلو أُزيلت تلك الأعمال من مكانها لَما خسر ذلك الصرح الفني مكيال ذرة من معناه ومن قيمته ولَما حصل أي خلل في توازنه الجمالي.

وتنطبق الملاحظة ذاتُها على اللغة البصرية الرمزية الحقيقية المُستخدَمة في زخارف قصر الحمراء، والتي من بينها شعارات النبالة والوقاية كالترس والمفتاح واليد (أو الخمسة) المستعارة - مرة أخرى- من الثقافة والفنون المسيحية[٩]. ولمّا كانت تلك اللغة الرمزية لا تتضمن سوى عدد محدود جداً من المفردات، فإنّها لا تُشكّل عنصراً مهماً ضمن المنظومة الدلالية الشاملة للقصر النصري. وبالخلاصة، فإنّ الأعمال التمثيلية كلّها لا تشكل سوى مجال جمالي منعزل وثانوي بالنسبة للمجال الجمالي الأساسي المتمثّل في التصاميم الزخرفية.

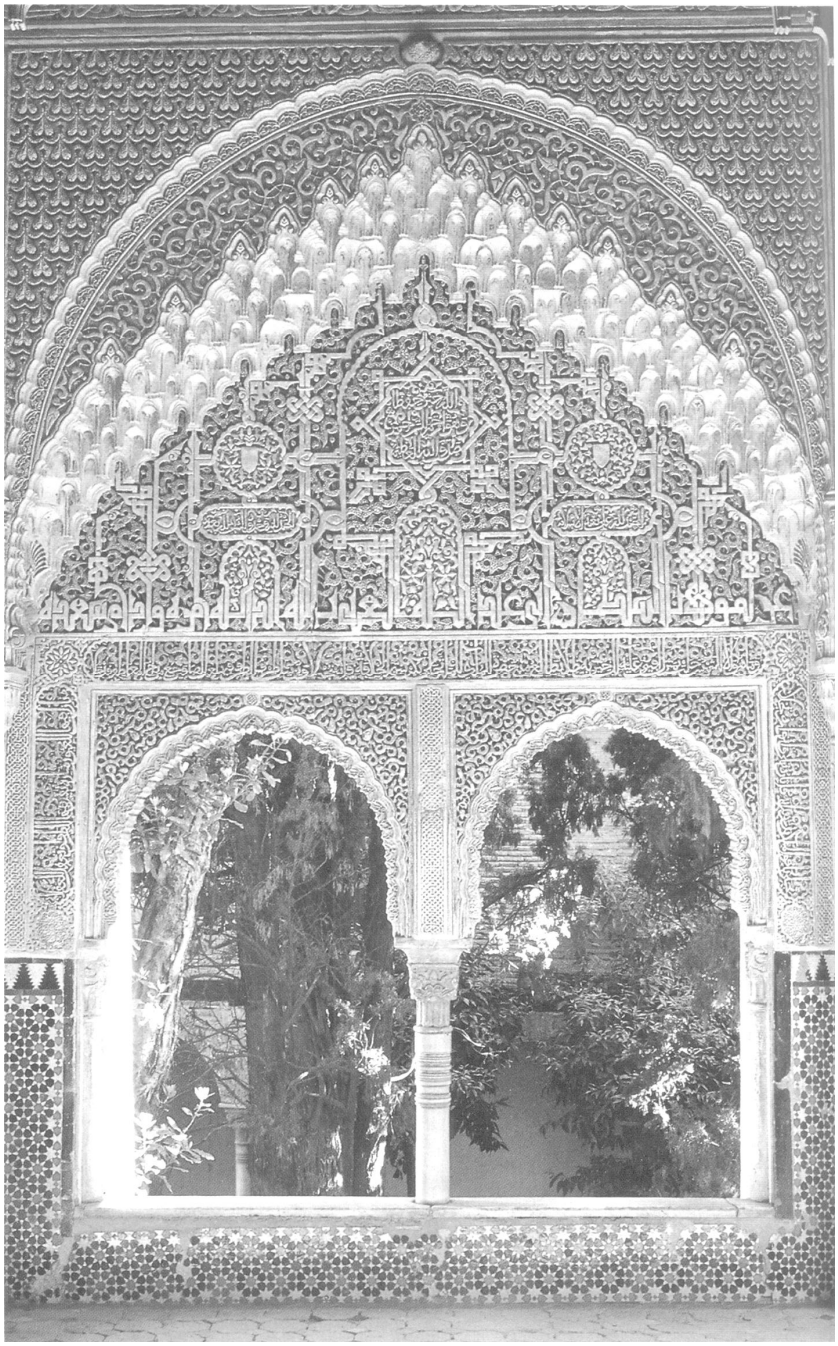
ولا نرى في الزخرفات أيّة إشارة محدّدة بدقّة يمكن أن ترمز إلى أحد مواضيع النصوص المنقوشة بطريقة يمكن أن تقودنا إلى القول بأن هناك تقابُلاً تمثيلياً مباشراً بين عنصري الأطروحة الجمالية للقصر المتمثّلَين في الأشكال البصرية من جهة والنقوش النصيّة من جهة أخرى. بل إنّ الأمر يبدو كما لو أن الصور المفعمة بالحياة التي ترسمها النقوش النصيّة، قد تبدّدت وتلاشت بمجرّد اتصالها بالبناء، وهي تحاول اكتساب شكل مادي، كما لو أن تلك الصور قد تم انتزاعها وامتصاصها من قبل تلك الشبكة الخطية المجرّدة التي تغلب على التصميم الهندسي للقصر.

إن الأنماط الوحيدة التي يمكن أن تشكّل نوعاً من ذلك التقابل التمثيلي المباشر هي الرسومات الهندسية النجمية (الصورة رقم VII)، التي يجدُها المرء على الأسقف وألواح الجدران والأبواب وفي كل أرجاء المبنى تقريباً على شكل دوائر نجمية متحدة المركز تستحضر إلى الأذهان أفلاك النجوم والكواكب وتعكس تلك الصور التي ترسمها النقوش النصّية. إلاّ أنّه إذا أراد المرء رؤية تلك الصور النجمية وتحديد معالمها الكاملة في الزخرفات الهندسية لا بدّ له أن يشعر بظاهرة غريبة. فلا تلبث تلك الصور أن تفقد معالمها وخطوطها العريضة وبنيتها الزخرفية

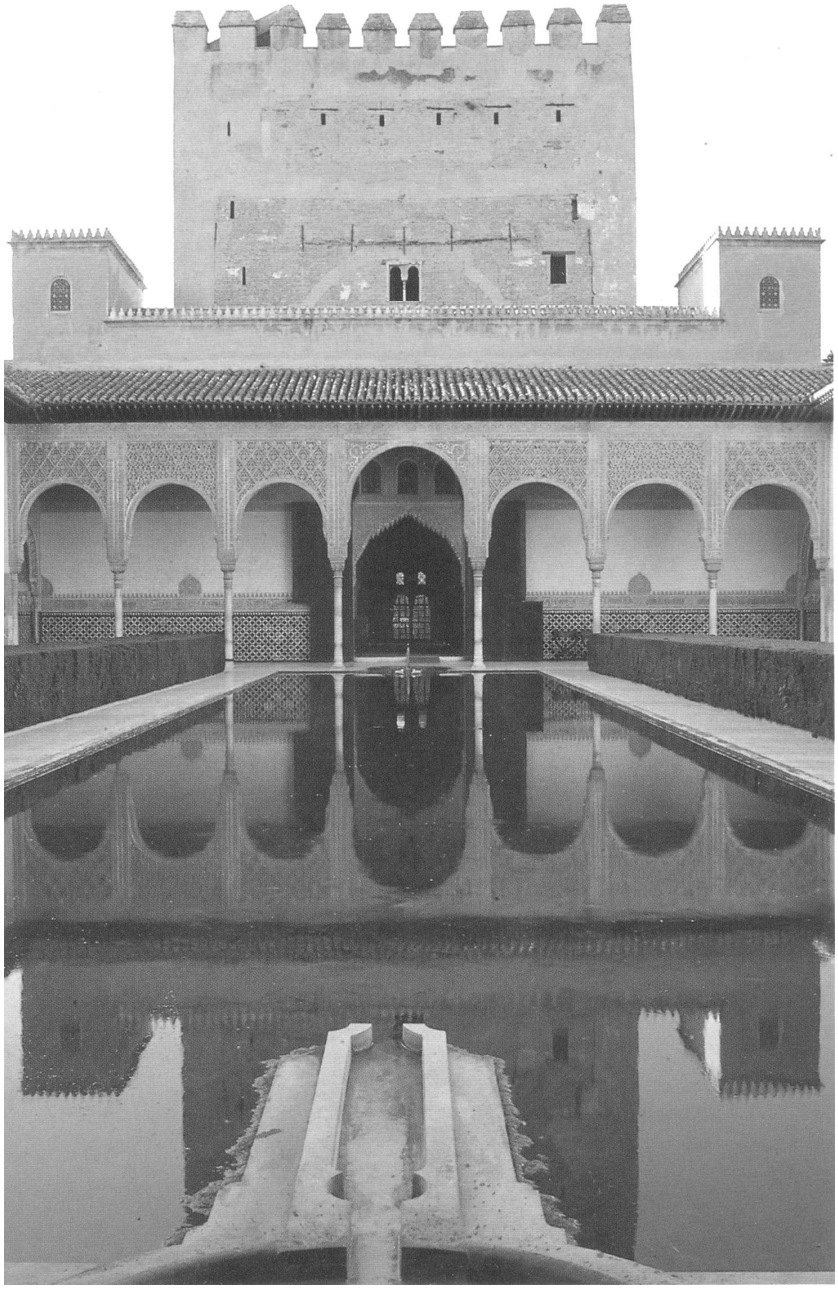
الصورة رقم (I)



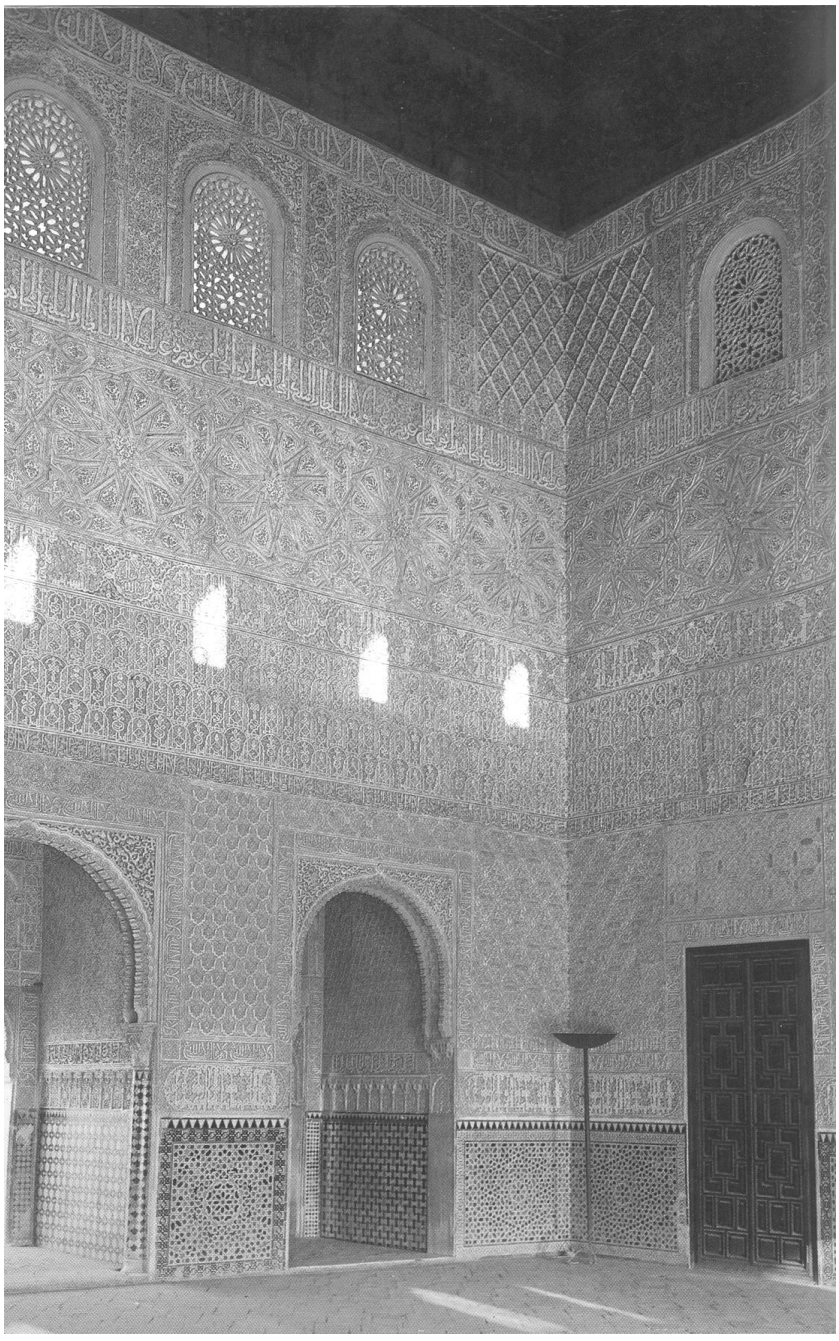
الصورة رقم (II)



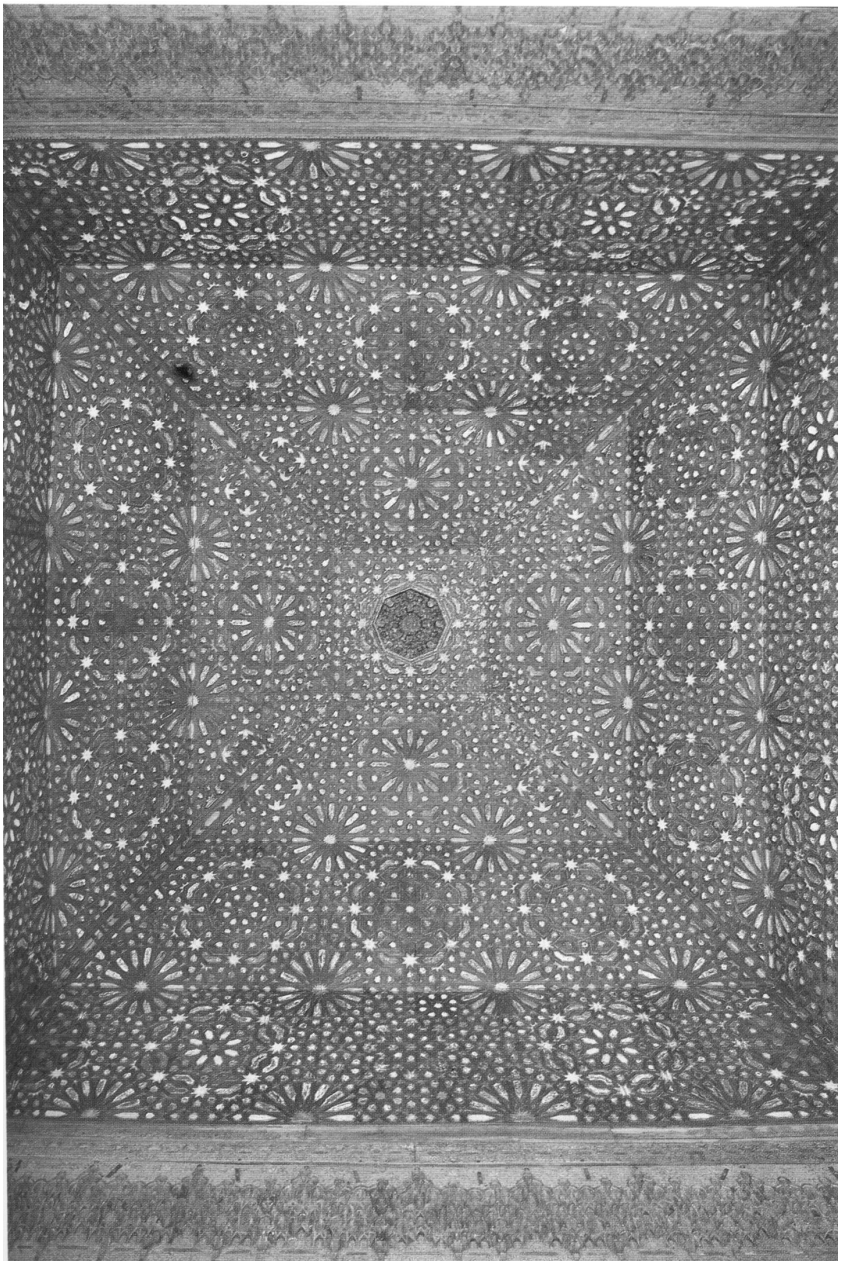
الصورة رقم (III)



الصورة رقم (IV)

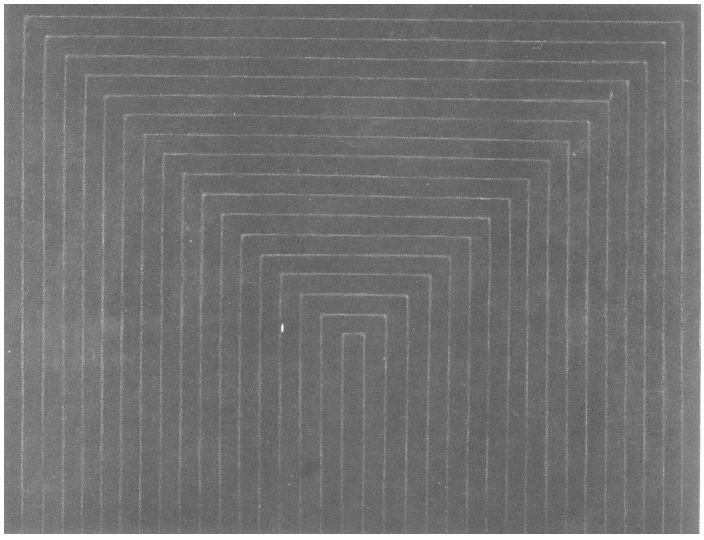


الصورة رقم (V)

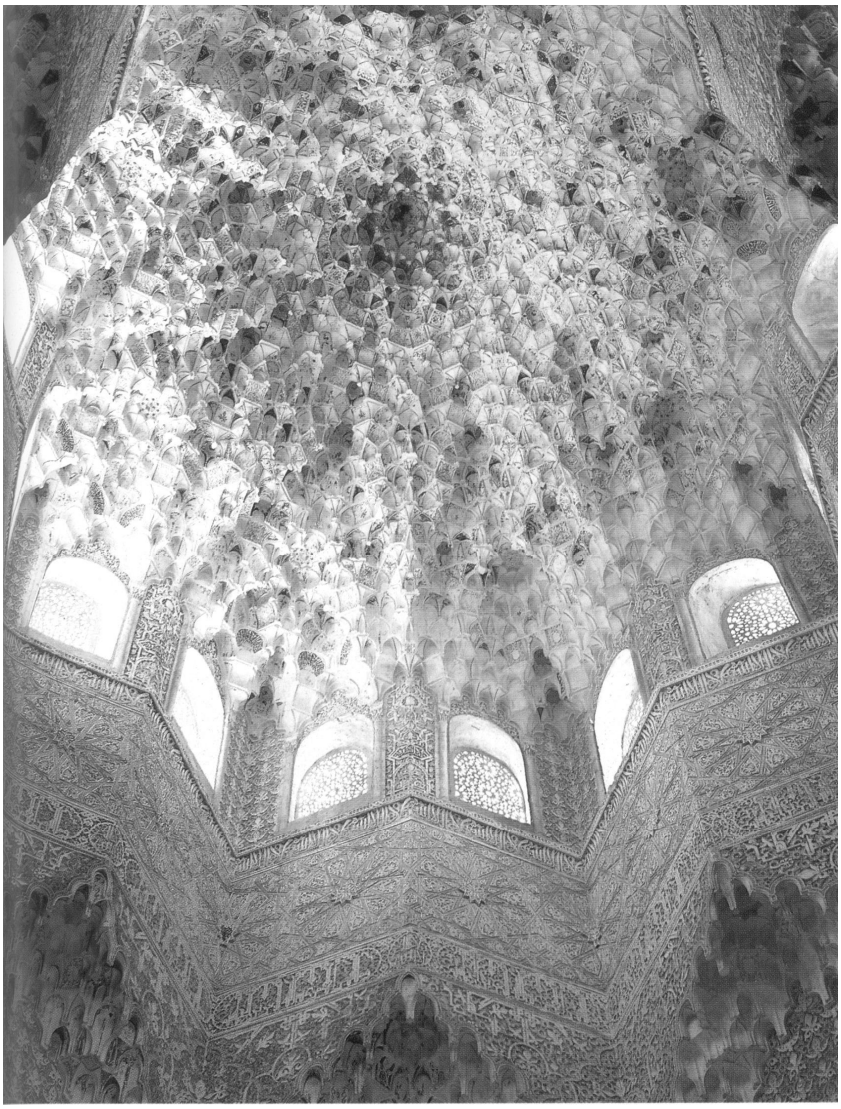


الصورة رقم (VI)

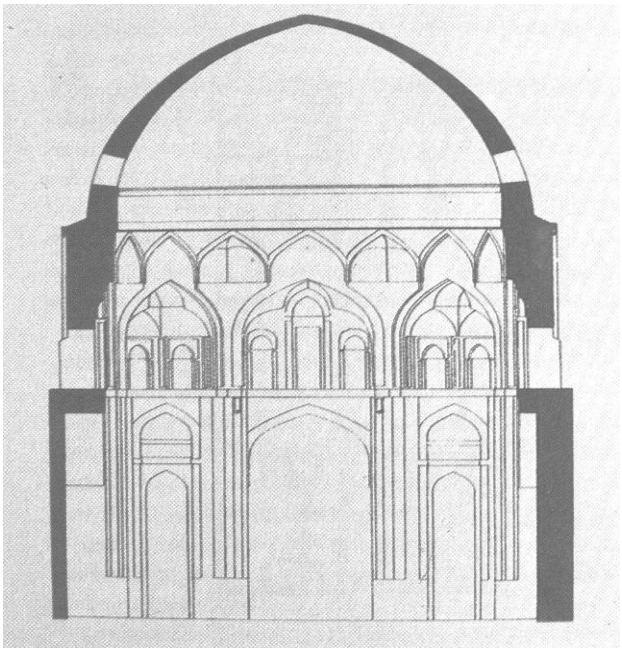
الصورة رقم (VII)



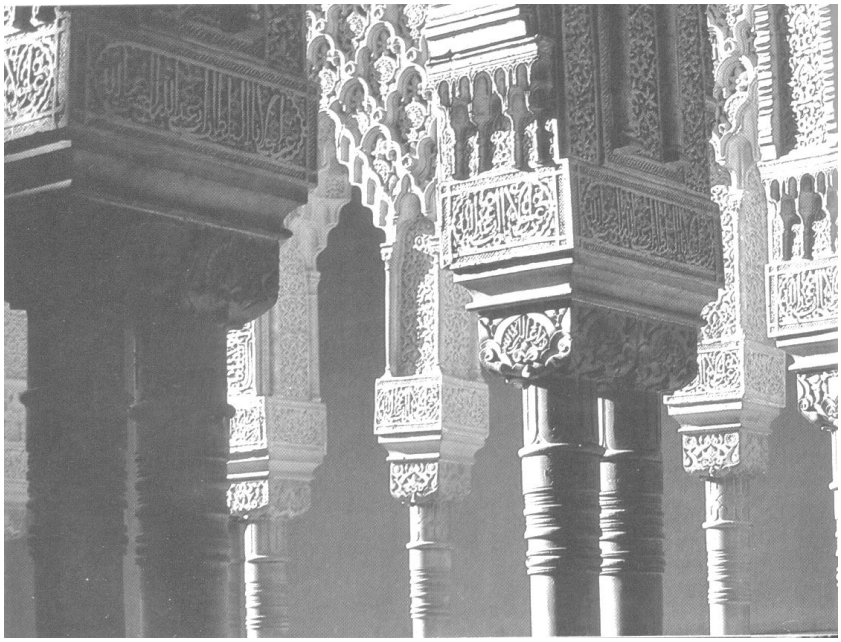
الصورة رقم (VIII)



الصورة رقم (IX)



الصورة رقم (X)



الصورة رقم (XI)

شيئاً فشيئاً، بحكم الإشعاع المستمر نحو خارج حدود الأشكال الهندسية في العمارة، ما يرمز في كثير من الأحيان إلى مبدأ التسامي والعبور إلى عوالم أخرى. ولعلّ هذه الظاهرة تشكّل باستمرار عائقاً أساسياً أمام إيجاد التقابل التمثيلي التام والعثور على عنصر التمثيل الأيقوني للنصّ في المجال الشكلي. وهذا ما يقود إلى استحالة تحديد الرموز البصرية المفترضَة والإشارة إليها بدقّة، ثمّ يسمح بتغلغل شيء من الغموض والإبهام في العلاقة بين الفضاءين الجماليين. وهكذا، نرى أن موضوع المضلّعات النجمية الهندسية يخفق في إثبات فرضية التعبير التمثيلي الموضوعي بين النصوص المنقوشة والتراكيب المعمارية.

بالمحصلة، لا تستطيع فرضية التمثيل المباشر حلّ إشكالية التناقض التي تزداد حدّتها كلما سعينا إلى الربط الحرفي بين التركيب المعماري والنصوص النقشية الجدارية. ولعلّ ذلك التناقض يتضمّن أيضاً ظاهرة جمالية أخرى مهمّة تتجلّى في قصر الحمراء، ألا وهي استقلالية الفضاءين الفنيين المتمثّلين بالأشكال المعمارية من جهة والنقوش النصيّة من جهة أخرى. ولو سلّمنا أنّهما يجتمعان معاً ليشكّلا مجموعتين متناظرتين من الدلالات، فإنّهما غير محكومين بنظام ترميز صارم، بل بنظام أضعف وأكثر انفتاحاً من أشكال الربط والتقابل غير المحدّد مسبقاً بشكل كلّي. إنّه في نهاية المطاف ما يطلق عليه اسم نظام «الكناية» أو «المجاز». سنحاول فيما يلي أن نشرح كيفية تطبيق نظام المجاز هذا لتفسير جماليات قاعة السفراء، إلاّ أننا سنبدأ، مرة أخرى، بإشكالية التمثيل البالغة الأهمية.

إشكالية التمثيل في قاعة السفراء:

لقد عَمَدَ الباحثون (حتى الآن) إلى تفسير قاعة السفراء على أنّها صورة تمثيلية كونية للسماوات السبع وفق التصوّر الإسلامي. وفي تفاصيل ذلك التفسير يبدو السقف الخشبي كنوع من التمثيل الأيقوني للسماوات، في حين يجري التمثيل الرمزي للملك والمملكة تحت ذلك السقف في البناء المتشكّل من الجدران الداعمة والطُوق المحفورة فيها. ثمّة عاملان اثنان أفضيا إلى هذا

التفسير، العامل الأول هو مضمون النقوش الشعرية والقرآنية ذات الصلة، والثاني يتمثّل ببعض المؤثرات البصرية البارزة. ويشكّل هذان العاملان مُتَغيِّرَين جماليّين موضوعيّين مترابطين من حيث المضمون، الأمر الذي يكسب العمارة معنىً واضحاً وينطوي على أنماط متنوعة من الظواهر الإدراكية الحسيّة بحيث تولّد الأشياء المنظورة وتلك المقروءة أو المحفوظة في الذاكرة على الأقل، نمطين من الإدراك المنطقي: نمط إدراك مرئي وآخر مكتوب. فعلينا أوّلاً فكّ رموز هذه اللغة الجمالية الخاصة بغية إظهار خطأ ذلك التفسير، ومن ثمّ اقتراح تفسير آخر جديد بالطبع. ولهذا علينا أن نحدّد المعايير الجمالية الأساسية ذات الصلة.

من الواضح أن النقوش النصية، بوصفها العامل أو العنصر الأول في هذا النظام التمثيلي، تُعالج ثنائية خلق الكون والقوى المؤثّرة في الوجود[١٠] المتمثّلة بالقوة العظمى للإله والقوة الشريرة للشيطان والقوة المؤقّتة الزائلة للملك أو السلطان. وهكذا نجد سورة الفَلَق (سورة ١١٣) القصيرة منقوشة في مدخل القاعة وعلى القوس فوق الفجوة المركزية .

﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ * مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ * وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ * وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ * وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ﴾.

ومن ثم نجد سورة المُلْك (سورة ٦٧) كاملة تحت القبة مباشرة، والتي نقتبس منها بعض آياتها المرتبطة بجماليات البناء.

﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ* الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ* الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ* ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ* وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾

كما نرى على مستوى النظر داخل الفجوة المركزية حيث كان السلطان يعتلي عرشه للقاء ضيوفه، قصيدة تقول كما لو أنّها تُعير سلطة الخطاب إلى جزء المبنى الذي تزيّنُه:

تحييك من حين تصبح أو تمسي ... ثغور المنى واليمن والسعد والأنس
هي القبة العليا ونحن بناتها ... ولكن لي التفضيل والعزّ في جنسي
جوارح كنت القلب لا شك بينها ... وفي القلب تبدو قوة الروح والنفس
وإن كان أشكالي بروج سمائها ... ففيّ عدا ما بينها شرف النفس
كساني مولاي المؤيد يوسف ... ملابس فخر واصطناع بلا لبس
وصيّرني كرسيّ ملك فأيّدت ... علاه بحقّ النور والعرش والكرسي

من الواضح أن تلك النقوش النصيّة برُمّتها تشكّل جملةً من الدلالات التي تُشير إلى شكل الترتيب الكوني من المنظور الإسلامي الذي ينتظم في تسلسل هرميّ صارم. فسورة المُلْك لا تُعالج فقط القضايا والمسائل الدينية والوجودية الأساسية المتّصلة بالخلق، أي العلاقة بين الله ومخلوقاته والسمات الإلهية للقوة الفاعلة ومسألة الحياة والموت وثنائية المؤمنين وغير المؤمنين وما إلى ذلك، بل إنّها تقدّم أيضاً تصوّراً كونياً، أي إنّها تطرح نوعاً من الوصف الفيزيائي للعالَم المقسوم إلى فضاءين اثنين: فضاء علْوي يتكّون من السماوات السبع مرتّبة فوق بعضها البعض بمنتهى الكمال بما يشكّل نوعاً من المورفولوجيا المتناظرة والمتناحية في كلّ الاتجاهات، وآخر سفلي متشكّل من الأرض (المقسّمة أيضاً إلى سبعة أجزاء متساوية)[١١]. بعبارة أخرى، يرسم القرآن الكريم في سورة المُلْك صورة نصيّة عن شكل العالَم الذي يمكن للمرء أن يتخيّله بعقله بناءً على مواصفات إدراكية ومفاهيم فيزيائية أوّليّة، عالَم مؤلّف من أجرام سماوية متناظرة ومتناحية بالمطلق، موزّع على سبعة أجزاء وفق ترتيب فائق بالاتجاهين التصاعدي والتنازلي، بشكل يرسم فيه صورة مقدّسة تولّد انطباعاً قوياً بالكمال والتناسق والتناغم وتنطوي على فكرة ميتافيزيقية أساسية تتمثّل في اشتمال الوحدة على الكثرة.

وتحت القبّة تبدو القصيدة المنقوشة على قوس الفجوة وكأنّها تُجيب على كلام السورة، كما لو أنّها صوت شاعري إنساني يستجيب للكلام الإلهي في السورة الكريمة. إنّ نقش القصيدة في مكان منخفض من البهو على مستوى عين الناظر وبشكل يُقابل النقش القرآني المتموضع عالياً، إنّما ينسجم مع القانون الأساسي القاضي بالتوزّع الهرمي للأجرام السماوية والأرضية المذكور في الكتاب المقدّس بلغة مقتضبة لكنّها بلاغية ومؤثرة جداً. ومن الطبيعي أن يقدّم هذا الوصف القرآني للكون حافزاً لتشكُّل العديد من النظريات المعقدة والمتنوعة في المجالين الفلسفي والعلمي(١٢). فمن منظور الأنطولوجيات التأسيسية المختلفة للكون، ثمّة مقطع مهمّ في رسائل إخوان الصفا (القرن الرابع هـ / العاشر م)، والتي تنتمي للفلسفة الفيثاغورثية الجديدة أو الأفلاطونية الجديدة، يُلقي الضوء على أحد الجوانب المتعددة للرؤية الإسلامية للكون:

> **والمصنوعات الطبيعية هي صور هياكل الحيوانات، وفنون أشكال النبات، وألوان جواهر المعادن. والمصنوعات النفسانية مثل نظام مراكز الأركان الأربعة التي هي تحت فلك القمر، وهي النار والهواء والماء والأرض، ومثل تركيب الأفلاك، ونظام صورة العالم بالجملة. والمصنوعات الإلهية هي الصور المجرّدة من الهيوليات المخترعات من مبدع المبدعات – تعالى- وجوداً من العدم(١٣).**

وبالعودة إلى تحليلنا الدلالي للنقوش الشعرية، نرى أن القصيدة المنقوشة تضع الحيّز الذي تتغنّى به من البناء فوق الفضاء السفلي المتشكّل من الأرض، وذلك باستحضار صورة الشمس وأشكال أبراج النجوم واستخدام كلمة «بنات» كناية عن الفجوات (هي القبة العليا ونحن بناتها). وبتعبير أدقّ، فإنّ القصيدة تحدّد مكان الحيّز الذي تصفه ضمن النطاق الأقرب إلى الفضاء العلْوي المتشكّل من السماوات بنجومها وكواكبها. وهذا ما يتّفق مع تصوّرات المعتقد الإسلامي عموماً عن أقسام الكون وترتيبها والتي بموجبها يحتلّ الملوك والسلاطين والخلفاء مكانة تلي مباشرة أسمى مكانة على الإطلاق، ألا وهي

عرش الإله العليّ، مشكلين بذلك مكاناً متوسطاً بين الفضاء العلْوي السماوي والفضاء السفلي الأرضي. وبالرجوع إلى القصيدة نرى أن العرش الملكي يحتلّ رمزياً مكاناً متوسطاً في الفضاء السماوي فوق الفضاء الأرضي الواقع تحت سوية القمر، ما يعني بلا شك أن الملك نفسه كان يحتلّ مكانة رفيعة ومرموقة أقرب إلى مكانة الإله منها إلى عامّة الناس.

تبدو هذه المعاني الدلالية الكونية للنقوش القرآنية والشعرية منطقية بالنظر إلى ما يمثّله الصرح المنقوشة فيه، كونه قاعة العرش حيث تتجلّى مظاهر السلطة الملكية واضحة كلّ الوضوح. وفي هذا المكان يُظهر الملك نفسه أميراً للمؤمنين ومثالاً للمُخلِص أمام الله. لذلك فإنّ لهذه النقوش وظيفة معرفية مُزدوجة. إذ تقوم أوّلاً على المستوى الحرفي الصرف بإيصال أفكار دينية ومعان مشتقّة منها، أكان ذلك من خلال المعاني المطلقة لمفرداتها أو من خلال المُقاربات الحضارية المتنوعة لتلك المفردات. ما يعني أن النقوش النصيّة المقدسة تعمل على إيصال تلك الأفكار والمعاني إلى أبناء السلالة النصرية كممثلين عن الأمة وإلى الزوار المعاصرين المحتشدين في قاعة الاستقبالات في تعبير واضح عن سلطة حكم السلالة الإسبانية بوصفها السلطة المحلّية الإسلامية، إضافة إلى أن تلك النقوش تُخاطب على المستوى الرمزي، إلى جانب الجماهير المتواجدة في القاعة، جميع الأجيال القادمة، الأمر الذي يُعَدّ هدفاً حتمياً تسعى إلى تحقيقه الأعمال الفنية المَلَكيّة كافّة.

وتُضاف إلى هذه الوظيفة المعرفية الأساسية وظيفة أخرى ذات طابع جمالي. بما أن النقوش النصيّة مُدمجة في مادة البناء وجزء لا يتجزأ من وجوده، فإنّها تؤدي دوراً جوهرياً في الظاهرة الجمالية للبناء بوصفها بُؤراً حقيقية لتنشيط علاقتها الوجودية مع العالَم. ومن الطبيعي أن يشكّل اندماج النصوص المنقوشة في أجزاء العمارة علاقة تفاعُلية بين الدلالات العملية للمكان والدلالات التجريدية للكلمات المنقوشة. وهكذا فمن خلال هذه العلاقة المادية الدلالية التي تربط النقوش النصّية بمحيطها بالشكل المناسب، تجعل تلك النقوش محيطَها

المادي يردّ صدى المعاني الكونية التي تحملها، وتحوّله مجازياً إلى عالم صغير يعكس صورة الكون الكبير.

وبالمقابل، نجد أن هذه الآلية الفعّالة في إضفاء معنى محدّد على العمارة من خلال النصوص المنقوشة قد جرى تدعيمها وتقويتها بمؤثرات بصرية مثيرة، وهذا ما يُشكل العنصر الثاني للغة الجمالية في قاعة السفراء. تقوم الزخرفات الباهرة التي تملأ المكان بالتأثير على المُشاهد الموجود في القاعة وبتوجيه إدراكه بحيث يشعر أنّه داخل هذا العالَم المصغّر للكون الذي ترسمه معاني النصوص المنقوشة، ما يجعل المُشاهد يُدرك النظام الكوني عن طريق حاسة البصر مباشرة. إنّ ما يحدث ليس تصويراً موضوعياً بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى، بل هو صورة متخيَّلة كالحلم تنشأ بفعل الانطباعات الفنية الرائعة التي تتركها زخرفات القاعة في ذهن المُشاهد. وبتعبير أدقّ، عندما ينظر المُشاهد إلى تلك الزخرفات وتشكيلاتها يشعر بحواسّه من خلال إدراكه الجمالي الصرف ويستوعب نظام ترتيب العالَم الصغير الذي تشكّله هندسة المكان ومن خلفه نظام الترتيب الكوني الكبير، ويغدو جاهزاً لتلقي مختلف مكوّنات الطيف المعرفي الروحانية والوجودية والأخلاقية والسياسية التي تفيض من تلك الزخرفات. أمّا طريقة التأثير البصري في المُشاهد فتحدث على الشكل الآتي:

يرى الشخص الواقف في القاعة حيّزاً متواصلاً من الزخرفات مُنظّماً في مساحات وسويات هندسية واضحة وفق حركة متأرجحة نحو الأعلى بشكل واضح تحكمها خطوط أفقية صارمة تدلّ على سويّات مختلفة من السمات الجدارية المتجاورة. ويقود هذا الحيّز المتواصل عين المشاهد تدريجياً من الأسفل إلى الأعلى وصولاً إلى التحفة الساحرة المتمثّلة بالسقف الخشبي الذي يُتوّج القاعة المفعمة بالزخرفة مُشكلاً عالَماً من العجائب يفوق العقل والمنطق. وهنا تجدر الإشارة إلى أن كلّ الزخرفات، بما فيها السقف الخشبي، كانت مطلية في الأصل بألوان متعددة برّاقة ولامعة.

وتُسهم الزخرفات المفرّغة أمام الفتحات الجدارية في تشكيل هذه السمات الجمالية المتدرجة الرائعة والمذهلة وذلك بفضل قدرتها العجيبة على ترشيح الضوء الداخل إلى القاعة، مرة أخرى من خلال شبكة هرمية موجّهة بشكل عمودي. ففي الأسفل على سويّة نظر المُشاهد الواقف في القاعة تسمح الفجوات الواسعة الفتحات بدخول حزمة وافرة من الضوء القوي، ما يُتيح إقامة تواصل مباشر مع العالَم الخارجي عبر إطلالة بانورامية على المدينة. وفوق هذه النوافذ الكبيرة التي تشكّلها الفجوات، ثمّة مساحة كبيرة من الجدران مصمتةٌ لا نوافذ فيها، ما يشكل فاصلاً مكانياً قبل الوصول إلى المستوى الأعلى من مساحة الجدار المربّع الشكل، كما لو أنّ المرء يجتاز فضاءً منفصلاً عن المستوى الأدنى وعن العالم الخارجي. وبالارتقاء بالنظر نحو الأعلى، يرى الناظر سلسلة من الفتحات الصغيرة التي تُدخل ضوءاً ضعيفاً راشحاً عبر زخرفات هندسية شبكية مفرّغة، ضوءاً خافتاً يكاد يكون غير حقيقي لا يُقارن بالضوء المباشر الحقيقي الذي يُنير المنطقة السفلية، ضوءاً شبه سحريّ يكشف برقّة عن القبة السحرية التي تمثّل اكتمال ظاهرة الارتقاء بالنظر إلى أعلى التي يختبرها كل ناظر في هذه القاعة.

يُظهر هذا التحليل أن الحيّز المعماري في قاعة السفراء مقسّم إلى فضاءين جماليين رئيسين أحدهما في مواجهة الآخر، هما: الفضاء السفلي الواقعي المكوّن من سلسلة من الفجوات المتوضعة على سويّة الإنسان العادي، الذي يمثّل العالم المادي الملموس؛ والفضاء العلْوي ما خلف الواقعي الذي يملأ الجزء الأعلى من المكان ويمثّل العالم التخيّلي التمثيلي الإسقاطي. وبالنظر إلى الفضاءين معاً نجدهما يخطّان مسار الرحلة البصرية الإلزامية لعين الناظر يُرشدها نظام ترتيب العناصر الشكلية للمشهد ككل.

من ناحية أخرى، يمكن القول إن القوة الجمالية للتعبير الكوني المنبثق عن التصاميم الهندسية بحدّ ذاتها تبلغ أعلى درجات فاعليتها كونها موجودة في إطار هذا التمثيل المعماري المصغّر للعالم؛ 'فقدرتها التمجيدية' تُتيح لهندستها في المستوى الثاني من الأهمية الدلالية تجسيد المفهوم الميتافيزيقي لعظمة

السماء الهائلة، وذلك بفضل موضوعيتها المثالية المطلقة[١٤]. فما من شك في أن المتأمِّل للقبّة بأفلاك نجومها المتلألئة تتبادر إلى ذهنه تصوّرات عن أبراج النجوم والكواكب وكأنّها صور للسماء الحقيقية. وما من شك أيضاً في أن الزخرفات الهندسية تُشير في جوهرها إلى النظام الذي يعكس التناغم المطلق في العالم المادي بوصفه المبدأ التكويني الأساسي الذي يحكم ما يبتدعه الخالق.

وبالمحصّلة، يمكن القول إن دلالات التصميم الهندسي لقاعة السفراء وخصائصها المعمارية المتنوعة والنقوش النصّية والزخرفات التي تزيّنها، إنّما تشكّل تركيبة شديدة البلاغة من العناصر الجمالية تبعث إلى الناظر بسيل من المُدرَكات عبر مسار مزدوج من العقل والحواس.

ويُظهر هذا البحث بوضوح أن هناك علاقة جليّة وذات مغزى بين النقوش النصيّة التي تزيّن القاعة وشكل إدراك هندستها، أي بين العنصرين اللذين دفعا الباحثين إلى تفسير قاعة السفراء بوصفها تصويراً تمثيلياً للكون وفق التصوّر القرآني. وفي الواقع فإنّ جميع الإشارات البصرية المجتمعة في عمارة القاعة الهندسية ترسم بشكل أو بآخر مساراً موجِّهاً لرؤية ميتافيزيقية للقاعة، مساراً يسمو بالناظر تدريجياً من الأسفل إلى الأعلى عبر تعاقُب كينونات مستقلّة مكانياً من خلال السويّات المختلفة من الجدار المربّع الشكل حتى بلوغ مكان الروعة الأعجوبة المتمثّل بالقبّة الخشبية. ولا شك في أن المراقب الغربي المعتاد على النظر إلى التعبير الفني على أنّه محكوم بنظام تمثيل حرفي، أي بنظام «يعكس» الأفكار والأشكال بشكل مباشر ومحدّد، لن يجد في التركيبة الفنيّة التي تُمثلها قاعة السفراء سوى تمثيل تصويري لفكرة ما. ويتمثّل الإثبات على وجهة النظر هذه في قول أوليغ غرابار Oleg Grabar في كتابه «قصر الحمراء»:

> **إنّه لمن المستغرب حقاً أن الباحث نيكل Nykl ومن بعده بارغيبور Bargebuhr[١٥] هما فقط من أدرك أن ما يراه المرء من زخرفات في سقف قاعة السفراء، بصفوف نجومها الستة وقبتها الصغيرة المركزية، إنّما هو تمثيل دقيق وحرفي للسماوات السبع الموصوفة في النقش القرآني.**

وفي الصفحات التالية من كتابه يتحدّث غرابار عمّا يُسميه «رموزاً تمثيلية ثنائية البعد للقاعة»[١٦]. وبعد صدور كتاب غرابار بسنوات أكّد الباحث الإسباني داريو كابانيلاس Dario Cabanelas، الذي أجرى دراسة علمية حول برج السفراء، على هذه الفرضية مضيفاً أن كلّ زاوية من زوايا سقف القاعة والمشكَّلة من أربع قطع خشبية موصولة بعضها مع بعض، إنّما تمثّل رمزياً «شجرة الحياة»[١٧]. وعلاوة على ذلك يرى الباحث الإسباني زخرفات القاعة كتمثيل أيقونيّ للفردوس وفق الرواية الإسلامية التي يصفها القرآن الكريم في نصوص ملؤها الصور البلاغية، ومن وجهة نظره فإنّ المنطقة الحدودية بين عالَم الكواكب وعالَم السماوات تُشكّل بوابة الفردوس حيث تنمو «شجرة اللوتس» وتتدفق من جذورها أربعةُ ينابيع[١٨]. إنّ هذا التفسير الغريب، والخاطئ من وجهة نظرنا، للصورة المتشكّلة من التراكيب التجريدية للسقف، إنّما ينبع من سوء فهم لأطروحة التمثيل الجمالي بحدّ ذاته، وبالتالي لمضامينه ومعانيه العملية في الفن. ولعلّنا في هذه اللحظة من نقاشنا بحاجة إلى مساعدة نظرية للوصول إلى التفسير الصحيح.

تقول القواعد النظرية العامة للفن إنّه عندما يجزم المرء أن العنصر «أ» يُشكل تمثيلاً حرفياً للعنصر «ب» فذلك يعني بالتأكيد أن «أ» يُكافئ «ب» ويمكن أن يحلّ محلّه. ولا يمكن الجزم بهذا التمثيل الحرفي إلاّ بوجود نظامِ تأشيرٍ جمالي محدّد وواضح يعطي العنصر «أ» قوةَ تمثيلِ العنصر «ب» المكافئة له. بيد أنّ أُطروحة التمثيل الجمالي تختلف تماماً عن أطروحة التطابق الفني، وهنا نستعين بكلمات الباحث آرثر دانتو Arthur Danto المعبّرة «إنّ القول بأنّ العنصر «أ» مطابق للعنصر «ب» يعني عملياً انعدام وجود التطابق الحرفي بالمطلق»[١٩]. فهل نجد في برج السفراء نظاماً تأشيرياً موضوعياً يجعلُنا نظنّ أنّه يمثّل في الواقع السماوات الموصوفة في النصوص الإسلامية أو أنّه يكافئها شكلاً، أي إنّه يُشكّل حرفياً «تمثيلاً أيقونياً» لها؟! وهل الروابط الدلالية التي أظهرناها بين مضمون النقوش النصية ودلالات العناصر المعمارية تكفي بحدّ ذاتها لمثل هذا التفسير؟! إن الجواب هو «لا»، وذلك لأسباب عدّة:

أولاً: إنّه لمن الصعب جداً تبرير تفسير الرسومات السقفية على أنّها صور قابلة للقراءة أو تجسيد بالصورة للنقوش النصية، وذلك لأنّنا نجد تلك الرسومات أو ما يشابهها في كل أرجاء القصر على الجدران والأبواب والأرضيات وما إلى ذلك، كما نجدها بشكل أوسع في العديد من الصروح الإسلامية الفنية التي لا تهدف إلى تمثيل الموضوعات الكونية على وجه الخصوص.

ثانياً: إن التركيبة البنيوية للقبّة وخصائصها الجمالية لا تُتيح أي تفسير يقوم على التطابق العددي مع السماوات السبع الموصوفة في النصوص القرآنية الكريمة. فمن ناحية، تُشير الصفوف السبعة التي يتحدّث عنها الباحثون إلى أشكال مختلفة مبدئياً لا يمكن وضعها في خانة واحدة: نجوم صغيرة منظّمة في دوائر متّحدة المركز، ونجوم كبيرة تشبه الأزهار، إضافة إلى أنصاف النجوم. وبالتالي، لو اعتمدنا في التفسير عدد الأنماط المختلفة للأشكال، لما حصلنا على العدد (سبعة). من ناحية أخرى، تمثّل القبّة الصغيرة المركزية بحدّ ذاتها عنصراً مركزياً ورئيساً لكنّه مستقل عن العناصر الأخرى، إنّها تشكّل مركزاً قطبياً للترتيب العام للعناصر الأخرى ولحركتها، لكن لا يمكن وصفها بأنّها مجرد عنصر إضافي على صفوف الأشكال المنتشرة من حولها في سائر الأرجاء. ولذلك لا يوجد أي مبرر منطقي لربط التركيبة الهندسية للقبة بالعدد (سبعة) تحديداً دون سواه من الأرقام الأخرى التي قد يتوصل إليها المرء اعتماداً على مسلّمات رياضية أخرى في تشكيل المجموعات المختلفة تبعاً للنمط. وفي الواقع، يقوم المبدأ البنيوي لتصميم القبّة وفق مجموعات مختلفة شكلاً على مبدأ السلاسل المشروح في كتاب لودفيغ فيتغنشتاين Ludwig Wittgenstein المُعَنون «تحقيقات فلسفية»، على طريقة الكتابات السقراطية باعتماد نمط الحوار الداخلي على سبيل المثال:

٢٢٨ – «نرى السلسلة بطريقة واحدة فقط!» – «حسناً، ولكن بأي طريقة تحديداً؟ لا شك أننا نراها سلسلة جبرية وكمقطع من كلٍّ ممتد.....

٢٢٩ – «أظن أنني أرى شيئاً مرسوماً بدقة كبيرة في مقطع من سلسلة، هو عبارة عن تشكيل مميِّز للسلسلة، لا ينقصه سوى عبارة 'وهكذا دواليك' حتى يصل إلى اللانهاية»[٢٠].

لذا، ووفقاً لما تقّدم، يجب أن يُفهم كلّ نمط من الأنماط النجمية الثلاثة المتوفرة في لوحة سقف القاعة على أنّه سلسلة قابلة للاستمرار إلى ما لا نهاية. وهكذا فليس هناك من رابط معيّن مع العدد المقدس في القرآن الكريم، والخلاصة تكمن إذاً في أنّه لا يوجد دلالة واضحة على أنّ في هندسة سقف القاعة نظام ترميز غرضي أو إشارات تمثيلية ترتبط بالقرآن الكريم.

ومن ناحية أخرى، إنّ تحديد عدد المجموعات النجمية بالرقم (سبعة) يؤدي بالضرورة إلى عدّ الفضاء الجمالي للبرج موضوعياً، أيّ كما يجب أن يتبدى للناظر، فضاءً منجزاً كاملاً، على صورة السماوات السبع الموصوفة في سورة المُلْك من القرآن الكريم. غير أنّ التنظيم العام لسقف قبّة البرج، وخلافاً لتلك الصورة، يُشير إلى دلالة جمالية معاكسة تماماً؛ إذ إنّه يولّد في نفس الناظر، وعلى نحو مباشر، انطباعاً بصرياً بفضاء غير منته ولا حدود له، وذلك لأن الأشكال والبنيات الهندسية المختلفة لا تقوم جميعها بإيصال الفكرة ذاتها عن سمات المكان الذي يقف الناظر فيه ولا تولّد في نفسه التصوّر ذاته عن ذلك المكان. لنقتبس مما يقوله فيتغنشتاين مرة أخرى[٢١]:

هناك رسومات معينة تبدو دائماً مسطحة، أي ذات بعدين اثنين فقط، في حين إن بعض الرسومات الأخرى يمكن رؤيتها أحياناً أو دائماً بوصفها مجسمة، أي ثلاثية الأبعاد. وهنا يحلو للمرء أن يقول: إن الانطباع البصري المتشكل من الشيء الذي نراه ثلاثي الأبعاد، إنما هو ثلاثي الأبعاد فعلاً؛ فرسم المكعب على سبيل المثال يترك في نفسنا الانطباع البصري الذي يتركه المكعب الفعلي (إذ إن توصيف الانطباع بأننا نرى مكعباً هو توصيف رؤية المكعب ذاته).

وهكذا، يبدو الأمر غريباً أننا أمام بعض الرسومات ينشأ لدينا الانطباع بأننا نرى شيئاً مسطحاً، وأمام بعضها الأخرى شيئاً ثلاثي الأبعاد، ما يدفع المرء لأن يسأل نفسه: إلى أين تأخذنا هذه الانطباعات المتباينة؟[٢١]

إن ميزة اللامحدودية التي يتّصف بها سقف قبة البرج إنّما تعود إلى، وتعتمد بشكل مقصود على، ثلاثٍ من صفاته المُدرَكة الناتجة عمّا تتسم به الهندسة من قابلية على بلوغ اللانهاية، بوصفها أنطولوجيا مادية[٢٢]. تتعلق الصفة الأولى بتعريف السلسلة وفق قوانين علم الجبر (الرياضي) كما ذكرنا آنفاً، والتي بموجبها يُنظر إلى مجموعات النجوم المختلفة المنتشرة حول القبّة الصغيرة المركزية بوصفها توزّعاً متجانساً يكاد يمتد إلى اللانهاية حول مركز واحد. أما الصفة الثانية، فتقوم على مبدأ التنظيم التعاقبي لتلك المجموعات النجمية المختلفة الذي، كمبدأ السلسلة المتلازم معه، يمتلك أيضاً السّمة المميّزة بإمكانية التوسع اللامحدود. وأمّا الصفة الثالثة فتكمُن في معالجة حوافّ السقف التي جرت بطريقة خاصة جداً، والتي تمثّل إشكالية فنيّة تحتاج مرة أخرى إلى شرح نظري مُقتضب.

وتقول القاعدة العامة إنّ أي نمط من أنماط البناء الجمالي يتحدّد بطبيعة المادة المصنوع منها وتركيبتها من جهة، وبطريقة توزّع هذه المادة في المكان، أي بتحديد تخومها وآفاقها من جهة أخرى. إذاً، يُشكّل حال حوافّ السقف عنصراً محدداً لنمط بنائه الجمالي الأنتولوجي فيما يتعلق بجدلية كونه محدوداً أم لامحدوداً، لكون ذلك إحدى السمات الأساسية للحكم على الفضاء البصري الذي يولّده بناءٌ فني ما من منظور علم الظاهرات، وبالتحديد علم ظاهرات الفضاء الهندسي المحض. ولعلّ ما يقوله دانتو Danto عن اللوحات الفنية ينطبق على أي شكل آخر من أشكال الفنون البصرية:

لطالما أدّت حواف اللوحات الفنية دوراً مهماً في فن الرسم. ولا شك في صحّة ودقّة القول بأن حواف اللوحة هي التي تحدد ماهية ما يملأ الحيّز المتاخم لها، إذ إن تصوّر الناظر عن بؤر تركيز اللوحة ومناظيرها إنما يتشكّل منسوباً إلى الحواف، لا بمعزل عنها[٢٣].

وبالعودة إلى موضوع برج السفراء، نرى أن أشكال أنصاف النجوم الموجودة على حافة الجدار الداعم، وبفضل الأهمية الجمالية للحواف، من شأنها أن تُقوّي انطباع الاستمرارية أو اللانهائية الافتراضية لِما بعد تلك الحافة، ما يُضفي على المكان طابعاً جمالياً ممتدّاً ومفتوح الأفق. إنّ مثل هذا الانطباع عن سقف القبّة يتعارض مع تصوّرها بوصفها تمثيلاً للأجرام السماوية الموصوفة في الآية القرآنية الكريمة نظراً لعدد تلك الأجرام المحدود والمحدّد بوضوح؛ كما يرسم مكان تلاقي الجدران الداعمة بالسقف، أي المنطقة البينية بين الفضاءين المشكِّلين للقاعة، حدّاً فاصلاً وواضحاً بينهما يتمثّل بشريط من المقرنصات، وليس هنالك عناصر انتقالية تتوسط منطقة التقاء المكوّنات التشكيلية المربّعة بتلك الدائرية؛ ما يعني بوضوح أن تلك المكوّنات التشكيلية غير مترابطة من الناحية الجمالية، بل إنّها مستقلة ومنفصلة. نستنتج على أرض الواقع من هذا التركيب أنّنا أمام نقلة نوعية بين فضاءين متجاورين ولكن منفصلين تماماً، أحدهما صلب مطوَّق من أربعة جدران ومحدَّد بوضوح من الأعلى بشريط من المقرنصات، والآخر ممتدّ بلا حدود وكأنّه قطعة سماء تظهر من فناء مفتوح على الهواء الطلق.

باختصار، يقدّم ترتيب القبّة مثالاً دقيقاً على ما يسميّه ميشيل فريد Michael Fried بتعابيره البليغة «البنية الاستنباطية» في حديثه عن أعمال الفنان الأمريكي التجريدي فرانك ستيلا Frank Stella، وخاصة عن رسوماته التي تُظهر شرائط متمركزة حول نقطة واحدة (الصورة رقم VIII). إذ تمثّل تلك الرسومات، كما قاعة السفراء، «بنىً استنباطية» بالمعنى الذي يمكن فيه القول إنّها تتشكّل، جملة وتفصيلاً كما يُقال، من الأشكال المحدّدة لحوافّها الخارجية[٢٤].

ومن الطبيعي ألاّ يكون تصميم سقف القاعة قد حدث بمحض المصادفة بل لا بدّ أن يكون تحقيقاً لهدف جمالي محدّد ألا وهو الرغبة في توليد انطباع بصري بفضاءٍ لامتناهٍ. ومن منظار علم ظاهرات الأنتروبولوجيا الكونية[٢٥]، قد يكون هذا الفضاء غير المحدود مكافئاً للعالَم السماوي الشاسع اللامتناهي. وحسب فيلسوف الفن ميشيل باكسندال Michael Baxandall، ربّما يكون الفضاء

اللامحدود لبرج السفراء «تعبيراً عن قصد» المصمّم[٢٦] عن طريق التجاوب بين الناظر والبناء بترك انطباع ميتافيزيقي مزدوج بالعظمة واللانهائية. وهنا يبدو من المُجدي أن نتذكر أن ذلك الانطباع أو المفهوم المزدوج قد جرت مناقشته على نطاق واسع من مفكري وفلاسفة العصور الوسطى، ليس فقط في الإسلام وإنّما في الديانات التوحيدية الثلاث[٢٧]. ومن منظار أشمل، نرى أن القبّة تشكّل تمثيلاً للفضاء المطلق، وذلك تبعاً للمسلّمة الكونية العامة عن تخيّل العالَم السماوي، والقائمة على أن: كل شيء له شكل القبة نصف الدائري يُشير إلى السماء الواسعة المدى.

تُظهر هذه الطريقة في رؤية التركيبة الهندسية لسقف القبّة أن فرضية كابانيلاس Cabanelas حول تفسير زوايا السقف على أنّها تمثيل أيقوني لأشجار الفردوس هي فرضية غير صحيحة إطلاقاً، إذْ ليس من المنطق أن نجد صوراً رمزيةً واضحةً في فضاء جمالي تجريدي لامحدود. ومن الواضح أن الوصلات بين الأجزاء الخشبية للقبّة الهرمية، إنّما تُشكّل تقييداً فنياً يجري إخفاؤه بنجاح كامل كجزء من الترتيب الجمالي للقبّة، وذلك من خلال دمجه وإدخاله في الحركة الإشعاعية للقبة. وبهذه الطريقة، فإنّ تلك الوصلات لا تشكّل انقطاعات في حركة الدوران الجمالي للأشكال النجمية. وتقودنا هذه الإشارة الأخيرة للتفسير المغلوط لدى كابانيلاس إلى عرض تفسيرنا الخاص لهذا الصرح النّصري والذي ننظر إليه بوصفه مجازاً بصرياً.

قبة قاعة السفراء بوصفها مجازاً بصرياً:

يقوم التّعبير الجمالي الشامل الذي تحمله الأشكال البصرية والكتابات النقشية في قاعة السفراء، على آلية وأسلوب الكناية أو المجاز، ما يجعل الطابع الفني للقاعة محدّداً بكونه مجازاً بصرياً. ويمكن إظهار صحة هذه الفرضية بإجراء تحليل ظاهراتي للخبرة الأوّلية التي يُحدثها البناء في نفس كلّ ناظر يعي جميع المكوّنات الموضوعية للبناء، وهي خبرة تَحدث مراراً وتكراراً في الزمان والمكان الراهنين، ما دام الصرح قائماً والزوّار يقصدونه. وما من حاجة على

الإطلاق للأخذ في الحسبان أيّة محدِّدات ثقافية أو تاريخية، بل إنّ ما يتطلبه الأمر هو فقط العودة إلى الأصول والمبادىء الأساسية لعلم الظاهرات، مبادئ الإحساس والواقع والحق في الحكم على القاعة بعد تبسيط حقائقها وإظهارها بوضوح. بعبارة أخرى، يُمكن إثبات تلك الفرضية عبر تحليل آلية ما تُحدثُه القاعة، كحقل جمالي ظاهراتي، في نفس الناظر، فكلّ عمل فني يُشكّل بجوهره دعوةً لوعي الناظر ونداءً يستنهض إدراكه، وفي حالة قاعة السفراء نقصد بالطبع وعي الناظر البصري. والسؤال هنا: ماذا يحدث فعليّاً بينما يكون المشاهد أو الزائر في خضمّ «كينونة»[٢٨] العمل الفني؟! هذا ما سنسعى إلى الإجابة عليه بغية الوصول إلى المعنى الحقيقي للبناء الذي صُمّمَ في حقبة الحكم النّصري.

فلدى وقوف (أو جلوس) الزائرِ داخل قاعة الاستقبال واستمتاعه بالزخرفات الرائعة التي يرى فيها صدىً بصرياً للصور التي ترسمها معاني النقوش النصية ولدى تلقّيه معانيها الكونية وتجاوباتها التوافقية، ينتابه شعور كما لو أنّه يشهد ولادة الكون. ومع أنّ النظر إلى القبة الخشبية يُولّد بحدّ ذاته إيحاءً وشعوراً قويّاً يُشبه الرؤيا بأنّ الناظر يرى أفلاك النجوم والكواكب أو مشهداً سماوياً، إلاّ أنّنا، وكما ناقشنا سابقاً، لا نرى ما يُشير إلى تفسير تلك التشكيلات على أنّها رموز مباشرة أو إشارة دلالية إلى موضوع فلكي محض وصافٍ ضمن تصميمٍ شكلي لتمثيلٍ أيقوني محدّد. وبناء على ما تَقَدّم، نجد أنفسنا أمام التساؤل التالي: كيف يمكن لنا أن نفسر شعورنا بأنّنا أمام مشهد سماوي يُشبه الرؤيا مع غياب أيّة رموز بصرية تمثيلية واضحة وأي تصوير أو تمثيل مرئي؟!

يُمكننا هنا مباشرة طرح الفكرة التالية: مع أن تلك الأشكال ليست صوراً محددة مادياً لأفلاك نجمية، إلاّ أنّها بلا شكّ أشكال هندسية تستدعي صوراً محدّدة مُستوحاة من أفلاك النجوم والمشاهد السماوية. وانطلاقاً من هذه الفكرة، يَسهل علينا التعمّق أكثر في المسألة التي تشغلنا. في الواقع، إن الآلية البصرية التي نتحدّث عنها تتولّد من تضافر ظاهرتين منفصلتين هما: أولاً، ظاهرة «الإيحاء التصوّري» المُنبثق من العمارة، وتحديداً من التركيبة العامّة الشكليّة

للقاعة التي تُنتج تماثلات وإشارات إلى الموضوعات الكونية التي تُعالجها النقوش النصيّة؛ وثانياً، ظاهرة «تداعي المعاني التصوّرية» التي تحدث في ذهن الناظر أو المشاهد أثناء عملية الإدراك البصري لتلك التركيبة.

وتنشأ ظاهرة «الإيحاء التصوّري» عن مجمل الإشارات البصرية البائنة التي وصفناها آنفاً والتي تُشكّل بنية القاعة ككل، والمتمثّلة بالتصميم الهندسي للقاعة والزخرفات التشجيرية والإضاءة وغيرها. وكما ذكرنا سابقاً، فإن هذه الإشارات لا تُحدّد صوراً أو رموزاً واضحة وملموسة ومحددة، بل إنّها تُشكّل وعاءً محتملاً للخصائص المميزة والسمات الشكليّة التمثيلية التي تُوحي بها تلك الإشارات بوساطة ذلك الممرّ المزدوج الخاص جداً من التماثل والتجاوب التوافقي. وهذا يعني أن تلك الإشارات لا تمتلك بذاتها تلك المعاني، بل إنّها مجرد إشارات محتملة لكينونات دلالية كونية متنوعة كالسموات الموصوفة في القرآن الكريم والقبة السماوية، والعالم الإلهي وغيرها.. ويمكننا ببساطة القول إن هذه الإشارات من الناحية الجمالية والأنتولوجية، لا تمثّل «شيئاً» ما كما إنّها لا تدلّ على «شيء» ما، بل هي تُشبه ذلك الشيء أو تبدو مثله أو تستحضره عَبر آليات التجاوب التوافقي أو التماثل مع ذلك الشيء ببعض الخصائص والسمات المشتركة، سواء أكان التماثل إدراكياً أم مفاهيمياً أم قِيَمياً.

إذاً، فقبة القاعة لا تُمثّل سماء مرصعة بالنجوم ولا فضاء إلهياً مقدساً ولا سماوات سبع، بل إنّها تشبه في بعض الجوانب الإدراكية السماء المرصعة بالنجوم، وقد تستحضر (وهو فعل يندرج تحت مفهوم التجاوب التوافقي) صورة السماوات من خلال قيمة كمالها وتجانسها وتناغمها الفيزيائي المادي، أو عبر مفهوم الفضاء المطلق الذي تعبر عنه بمفرداته النمطية على سبيل المثال. وكذلك يمكننا القول إن شكل القبة الدائري مدعوماً ومعززاً بحركة الأشكال حول مركز واحد ينطوي في الغالب على ميزة القدرة على استحضار الشكل الكروي المثالي للأجرام السماوية التي ينظر إليها الكثير من المفكرين والفلاسفة المسلمين في العصور الوسطى، أمثال إخوان الصفا، على أنّها أكثر أنماط الأشكال كمالاً:

وأعلم يا أخي إن الباري، جلّ ثناؤه، جعل العالم كريّاً، لأن هذا الشكل أفضل الأشكال... وهو أيضاً أوسعها مساحة، وأسرعها حركة، وأبعدها من الآفات، وأقطاره متساوية، ومركزه في وسطه، ويمكنه أن يدور في مكانه ولا يماسّ غيره إلا على نقطة وأجزاءٍ متقاربة، ويمكنه أن يتحرك مستديراً مستقيماً، ولا يمكن أن توجد هذه الخصال والصفات في غيره، وجعل أيضاً حركته مستديرة، لأنها أفضل الحركات...[٢٩]

وإذا كان برج السفراء يشكّل وعاءً محتملاً لهذه الصور والمفاهيم الكونية مجتمعة، وذلك بفضل لغة الإيحاء الجمالية، فبإمكانه استطراداً أن يصبح وعاءً فعلياً لتلك الصور والمفاهيم، وذلك بفضل اللغة الجمالية للمجاز على وجه التحديد والدقة، ما يعني أنّ الصور القرآنية والشعرية تكتسب إمكانية التجسّد والتحوّل إلى أشكال مجسّمة ومرئية من خلال عملية التحوّل التي تُحدّد المجاز وتجعله مستقلاً عن الإيحاء، إذْ يُمثّل المجاز آخر أشكال تطوّر الإيحاء الذي يُبنى عليه بشكل كلي وهذا الأمر حقيقة مُعترف بها. إن الإيحاء الذي يمثّل دلالة سلبية غير فاعلة للإشارات البصرية على معان كونية عن طريق التماثل والتجاوب التوافقي، هو الذي يفتح الطريق أمام المجاز الذي يمثّل دلالة إيجابية فعّالة قائمة على تحوّل الأشكال البصرية إلى معان كونية والمساواة بين تلك الأشكال والمعاني. إذاً يُمكننا التأكيد على أن ظاهرتي الإيحاء وإنتاج المجاز، هما الوجه السلبي والوجه الإيجابي الفعّال لنفس ظاهرة التشبيه العامّة المتمثلة باستدعاء صورة جديدة إلى ذهن الناظر لا يجدها في اللوحة التي ينظر إليها مباشرة.

لكن ومن أجل إتمام تلك الظاهرة التشبيهية العامّة، أي تحويل لغة الاستحضار والإيحاء السلبي إلى لغة مجاز حقيقية فعّالة، لا بدّ من عملية تنشيط لتلك اللغة السلبية. ومن دون عملية التنشيط تلك، يبقى برج السفراء من الناحية الجمالية مجرّد مجازات مُحتملة وصور متعددة المعاني على حدّ تعبير بِرتراند رسل Bertrand Russell. فبحديثه عن مفهوم الصورة العام، ذكر رسل خاصيّة جمالية تنطبق تماماً على القصر النصري:

إن معنى صورة ما يتشكل من مجموعة مركّبة من الأشباه والمعاني أو الخواطر المتداعية. إنّها لا تقدّم تصوراً محدداً ودقيقاً، بل إنّه يستحيل في حالات عدة أن نحدد بأي درجة من الثقة ما تعنيه الصورة فعلاً[٣٠].

إن آلية تشكُّل المعنى هذه، إنّما تتعلق بظاهرة تداعي المعاني التصوّرية الآنفة الذكر، التي تتدخل في هذه النقطة الحرجة من الوظيفة الظاهراتية لقاعة السفراء. إن تلك المعاني والأفكار المتداعية إلى ذهننا ونحن ننظر إلى الصورة، هي التي تُشكّل وتُحدّد الشكل السليم للمجاز، وذلك من خلال الاستخدام الفعّال لعملية تحديد ومواءمة بين معنى النقوش النصيّة والأشكال الفنية المحيطة. وتنتمي الآلية الذهنية لتشكّل تلك المعاني المتداعية إلى مجال التخيّل الذاتي الذي تجري إثارته عَمداً بالإيحاء البصري. وهكذا، تُشكّل تلك المعاني والأفكار المُتداعية الجزء التجريبي من ظاهرة التشبيه المجازي الذي يحدث أثناء رؤية الناظر للصرح بوصفها عملية نشاط إدراكي، وذلك وفق المخطط التالي:

يقوم طيف المجازات المُحتملة التي يُولّدها الصرح وكذلك اللامحدودية التي تتّسم بها هويته الفنية بصياغة تركيبته المعمارية على شكل فضاء فني مفتوح متعدد المعاني مؤاتٍ للنشاط التخيّلي. وبتعبير أدقّ، تبدو تلك التركيبة كمشهد يدعو ناظره إلى تصوّرٍ بصري كوني مطابق لذلك المصوَّر في النقوش النصّية، وذلك بوساطة القوّة المفكّرة كما يعرّفها الفيلسوف الأندلسي ابن رشد في شرحه لكتاب النفس لأرسطو:

فالقوة المفكرة، كما تبيَّن في كتاب الحسّ والمحسوس، لو تعاونت مع المتعقّلة والمتذكّرة مطبوعة على أن تقدّم من صور الأشياء واحدةً لم تحسّ بها قطّ في نفس الهيئة التي كانت تكون من جهتها لو أحسّت بها تصديقاً وتعقّلاً، وسوف يحكم العقل عندئذ على تلك الصور حكماً شاملاً.

ومعنى الخيال ليس شيئاً آخر غير هذا، أي كون القوة المفكّرة تضع الشيء الغائب عن الحسّ كشبيه بالشيء المحسوس. ولذلك فالمدرَكات الإنسانية تنقسم إلى هذين الشيئين: إلى مدرَك مبدؤه الحسّ ومدرَك مبدؤه الفكر[٣١].

حقاً إن الاستجابة الإدراكية لدى الناظر على ما تشكّله قاعة السفراء من دعوة جمالية هي فعل إيجابي إسقاطي مبدؤه الفكر مترافق مع مجموعة من المعاني التصوّرية المتداعية (كلّها عمليات نموذجية لما يمكن تسميته عموماً بالنشاط التخيّلي). وبينما يتأمل الناظر (أو يختبر) تلك التركيبة المعمارية، لا يقع بصره على أي شيء محدّد مسبقاً وإنّما يتلقّى جملة من الإشارات البصرية الإيحائية. إنّ هذه الإشارات، خلافاً لتلك التي تُشكّل تمثيلاً مباشراً، هي غير توجيهية، وإن كانت كذلك فباتّجاهات متعددة لا باتجاه واحد. وهكذا فبدلاً من اتّباع قواعد مُسبقة محددة وصارمة لفهم المعنى الجمالي للصرح، يقوم الناظر بتفسيره وفق ما ينشأ لديه من انطباع عام، أي إنّه يفسّره بناء على التفاعل بين المعاني الشكلية الهندسية ومعاني النقوش النصّية كما تبدو من منظوره المعرفي والتخيّلي الخاص. ويحدث هذا الأمر بطريقة تقود الناظر تلقائياً إلى مقاربة الصور المتولدة من النقوش النصية مع تلك المتولدة من الأشكال البصرية، وهكذا نراه يُسقط على المشهد المعماري الذي يقف أمامه تصوّره الخاص عن الرؤية الكونية التي تقترحها النقوش النصيّة.

إن التعبير الحقيقي عمّا يراه الناظر (ألا وهي الأشكال البصرية) وما يَعيه من معلومات (ألا وهي معاني النصوص المنقوشة)، إنّما يحدث ضمن الفضاء الذاتي للتجربة الجمالية، مُولّداً بذلك روابط دلالية متعددة ومتنوعة. وضمن تلك الروابط الدلالية تتشكّل معانٍ تصوّرية متداعية تتحكّم بتحديد المجازات الاستعارية، وذلك عبر تحوّل الصور البصرية المحتملة إلى مجازات محددة دون سواها. وتحت التأثير المزدوج للإيحاءات البصرية والصور المتولدة من النقوش النصية، تجري إثارة كل تلك القوى المرتبطة بالتخيّل (المفكّرة والمتعقّلة والمتذكّرة) فتنشأ تراكيب وروابط وتداعيات ودلالات، الأمر الذي يضفي على المكان المادي معانيَ مستوحاة من النقوش النصيّة ويُحدّد أشكاله المُدركة من خلال عناصر تمثيل أيقوني. فحسب ما يقول ابن رشد:

فهذه الملكات الثلاث تكون عند الإنسان لتقدّم له صورة الشيء الخيالي إذا ما كان الإحساس غائباً. ولذا قيل هناك لو تعاونت تلك الملكات

الثلاث بعضها ببعض لربما قدمت شخص الشيء من جهة ما هو في وجوده ولو لم نحس به بالذات... فهاتان الملكتان (المخيلة والمفكرة) هما شبه الأشياء التي تهيِّئ هيولى الصناعة لتقبُّل فعل الصناعة[٣٢].

ويُتابع الفيلسوف الأندلسي المُسلم موضّحاً أن الناظر لا يرى الصور والأشياء الكونية البعيدة بعينيه بل إنّه يتخيلها في فكره كما لو كان يراها بعينيه (كما يقول أرسطو). هذا يعني أن مبدأ تفكّر المرء حيال الشيء يقوم في الواقع على استحضار شتّى أنواع الصور من الاحتمالات المتخيَّلة عن الشيء الذي يفكّر به المرء، كما لو أنّه يرى تلك الصور فعلاً[٣٣]. وتعتمد ظاهرة التحديد والمواءمة هذه، التي تكافئ إنجاز وتشكيل المجاز البصري في العمارة النصرية، على ما يسمّى مبدأ «كما لو كان»، الذي ناقشه ويتغنشتاين Wittgenstein بشكل موسّع:

إليكم هذه اللعبة التي يلعبها الأطفال في كثير من الأحيان: إنّهم يتفقون على النظر إلى الصندوق - على سبيل المثال - بوصفه منزلاً فعلياً بكلّ تفصيلاته. وربّما يفعل الخيال فعله أيضاً في تخيّل المزيد من التفاصيل. فهل يمكننا القول إن الطفل يرى الصندوق منزلاً بالفعل؟! إنّ الطفل ينسى تماماً أنّ الصندوق صندوق؛ وبالنسبة له، هو فعلاً منزل (فثمّة مؤشرات تدلّ على ذلك). إذاً، أليس صحيحاً أن نقول إن الطفل يرى الصندوق كما لو كان منزلاً؟[٣٤].

يكوّن مبدأ الترابط والتداعي هذا الآلية العقلية الأوّلية لتشكُّل الاستعارة المجازية ضمن أي مجال فني، سواء أكان لغة، أم شعراً، أم فنّاً بصرياً[٣٥]. ويُتابع الفيلسوف النمساوي في استكشاف كيفيّة تطبيق ذلك المبدأ في مجال الهندسة الذي يعنينا هنا بشكل خاص:

خذ على سبيل المثال الإمكانات المختلفة لرؤية المثلث: فهو قد يكون فجوة مثلثية الشكل، أو جسماً مصمتاً مثلث الشكل، أو شكلاً هندسياً؛ قد يكون قائماً على قاعدته، أو متدلياً من رأسه؛ قد نراه جبلاً، إسفيناً، سهماً، أو مؤشّراً؛ قد نراه كائناً مقلوباً أي واقفاً على الضلع الأقصر من الزاوية القائمة، أو نصف متوازي أضلاع، أو سوى ذلك من الاحتمالات الكثيرة الأخرى[٣٦].

إن ما يحدث في قاعة الاستقبال من منظور علم الظاهرات هو أنّ هذه الآلية التخيُّلية القائمة على مبدأ «كما لو كان»، تنشّط ما يُمكننا تسميته على حدّ تعبير باشلار Bachelard «مجال التخيّل الحميمي للمجاز» حيث ينعكس العنصر الذاتي:

إنّ الفضاء المُدرك في الخيال، أي بعد دخوله عملية التخيل الذاتية، لا يمكن أن يبقى ذلك الفضاء الحيادي ذاته المحدد بما تعكسه الأشكال الهندسية المرئية ومقاساتها. بل يصبح فضاءً مُعاشاً ومختبَراً، ليس فقط بفعله الموضوعي، وإنّما بفعل كلّ الجزئيات الذاتية للمتخيِّل التي تنشأ أثناء عملية التخيل التي يستدعيها ذلك الفضاء الحيادي[٣٧].

بمجمل الكلام يمكننا القول إن هذه الظواهر المركّبة هي التي تُولّد الشعور المحدّد بأن الناظر وهو يقف تحت سقف الصرح النّصري إنّما ينظر إلى صور سماوية تُشبه الرؤيا. ولكي نتوصّل إلى إجابة صحيحة على السؤال الذي دفع بنا إلى استكشاف هذه الظواهر، نقول إنّ هذه الصورة السماوية التي نقف أمامها في الصرح النّصري تَنتج عن سيطرة الصورة الكونيّة المُنبثقة من الكتابات النقشية على الصورة المُدرَكة في خيال الناظر للبناء المعماري ككلّ، وذلك عبر عملية الإسقاط الذهني وعملية التحويل الشكلي بفعل القوة المُفكّرة، الأمر الذي أدى إلى تحوّل شكل العمارة كما يراها الناظر إلى تجسيد حقيقي واقعي للصورة الكونية المنبثقة من النقوش. إذاً، إنّها صورة حاضرة فعلاً كما لو كانت حاضرة في الإحساس والشعور. ويندرج هذا النوع من الأعمال الفنية التي تنشأ بتحويل الأشياء التخيّلية غير المرئية إلى أشياء مرئية، تحت المفهوم الظاهراتي المعروف باسم «المجاز التصوّري»: وهو ترتيب لاتمثيلي يكتسي قوة تصوّرية شكلية[٣٨] تنتج صوراً داخلية ذهنية مادية كتلك الصور السماوية الكونية التي نناقشها. ومرة أخرى، يصف ويتغنشتاين Wittgenstein بدقة هذه العملية التصوّرية الداخلية بالعبارات الآتية:

ما أراه فعلاً لا بدّ أن يكون ما تولّد في داخلي بفعل الشي المادي المنظور. ثمّ إنّ ما تولّد في داخلي هو شكل من أشكال النسخة، شيء يُمكنني أن أراه ويُمكنه أن يكون أمامي، إنّه يشبه إلى حد بعيد تجسيداً للشيء المنظور[٣٩].

لكنْ وكما ذكرنا آنفاً، تبدو هذه الاستجابة حيال الحفز الجمالي للمجاز المتشكل من سقف قاعة السفراء مجرّد واحدة من بين الاحتمالات الإدراكية الكثيرة. وبما أن النظام الجمالي لقاعة السفراء يسمح بمساهمة الناظر وإشراكه ذاتياً في فهمها، فإن ذلك من شأنه أن يفسح المجال أمام الناظر ليختبر احتمالات جمالية عدّة، وبتعبير أدق إنّه يقف أمام ثلاثة أنواع من الخبرات المحتملة بما فيها الخبرة التي وصفناها للتو: **أولاً**، إنّ الخبرة الإدراكية المذكورة سابقاً في التصوّر الذهني القائم على اللعبة الاستعارية المجازية، إنما تنتج عن موقف إسقاطي تفكّري يؤسّس رابطاً تمثيلياً حرفياً بين الأشكال البصرية والنقوش النصّية للصرح. وينطبق هذا الاحتمال على أولئك العلماء والباحثين تحديداً الذين افترضوا خطأً أن نظرتهم الإسقاطية الخاصة هي فهم موضوعي وتحليلي للعمارة، وذلك لأنّهم اعتادوا على فهم الفن من المنظار التمثيلي الحرفي.

ثانياً: قد يُفضّل الناظر أن يرى في التنظيم الشكلي للقاعة إطاراً فنياً رائعاً - لكنّه مادّي محض- يختبر فيه حالة صوفية أو روحانية خالصة. وهو في هذه الحالة ينظر إلى المشهد الكوني الذي تشكّله العمارة بوصفه مجرد بيئة مناسبة لتوجيه العقل إلى تأمّل تجريدي محض. وبخلاف الموقف السابق، فإن هذه النظرة لا تقود منطقياً إلى اتحاد المادة النصّية المنقوشة بالمادة البصرية المشهدية، بل على العكس من ذلك تُبقي على الفضاءين المادي والروحاني منفصلَين أونتولوجياً.

ثالثاً: يتمثّل النمط الأخير من احتمالات الإدراك في الحفاظ الإيجابي على العلاقة الجمالية بين الأشكال البصرية والكتابات النقشية، لكنْ من دون تحديد أي تمثيل أيقوني للتصميم الهندسي، أي من دون الربط الحرفي بين موضوع كوني معين في النقوش وخاصيّة معمارية محددة في هندسة البناء. ويتّبع مثل هذا الفهم للصرح المبدأ المفاهيمي الذي عرّفه بوضوح الرسام المعاصر الفرنسي إيف كلاين Yves Klein بوصفه «فكرة مجرّدة ممثَّلة بطريقة تجريدية»[٤٠] ففي هذه الحالة الثالثة، يُشكّل البرج أو الصرح ككلّ دعامةً مفاهيميةً للأطروحة الميتافيزيقية عن العالم السماوي الأسمى الذي تُصوره النقوش النصّية. كما تُعزز الخصائص الإدراكية للتجريد المتوافق مع الرسومات الهندسية هذه الرؤية للعمل الفني بشكل

كامل. ومرة أخرى نقتبس كلمات ويتغنشتاين Wittgenstein المعبّرة الذي يرى أنّه يُسمح للناظر أن يقول في أيّ من الحالات الثلاث السابقة العبارة الآتية:

هكذا أتعامل مع هذه الصورة، وهذا موقفي منها. إنّه أحد معاني ما نسميه حالة النظر[٤١].

أخيراً، إنْ كان علينا أن نلخّص جماليات قاعة السفراء، نقول إنّها تُشكّل فضاءً إسقاطياً يُحرّض على سلوك إسقاطي بوساطة نظام المجاز البصري. ويتمتع هذا النظام بميزة مهمّة إذْ إنّه يَسمح للعامل الذاتي أن يشغل حيّزاً كبيراً في العملية الإبداعية، كما يحثُّ على التخييل[٤٢]. ويُعنى الفكر العربي الكلاسيكي بهذا المفهوم بشكل كبير وواسع، ويُؤكّد بشكل عام على المَلكات الإبداعية للإنسان بمساعدة الخيال، كما رأينا في مناقشة ابن رشد للقوة المُفكّرة على سبيل المثال. ولا يندرج مبدأ التخييل ضمن علم ظاهرات الإبداعات التقليدية التمثيلية الذي يقوم على أنّ كلّ صورة مرئية تُحدّد قواعد معانيها البصرية مُسبقاً وقبل فعل الإدراك الحسي. وبينما تتطلب هذه الإبداعات التمثيلية فهم تلك القواعد، نجد أن المجاز البصري يُطلق العنان لعملية التفسير من دون التقيّد بتلك القواعد.

وفضلاً عن ذلك فإن اللغة المجازية تحلّ أثناء الممارسة الفنية تلك الإشكالية المعقدة حول كيفية التصوير التمثيلي لِما يستعصي على التصوير التمثيلي، وبالتالي كيفية التصوير التمثيلي من دون تمثيل. ويطرح النمط الخاص للمجاز البصري شكلاً من التصوير التمثيلي الافتراضي ووسيلة تستثمرها قاعة السفراء بدرجة عالية من البلاغة لإظهار اللامرئي. ومن المؤكّد أنّ لغة المجاز هذه توفّر طريقة ما لرؤية السماوات والفضاء الإلهي وما إلى ذلك من الكينونات الإسلامية غير القابلة للتمثيل، كما إنها قادرة أساساً على تمثيل مفهوم العَظَمَة المطلقة الذي يكاد يتعذّر تمثيله على كلّ إنسان. وقد عبّر باحث لاتيني من القرون الوسطى عن ذلك بقوله: «ليس بمقدور العقل أن يمنح العَظَمَة المطلقة شكلاً أو مظهراً محدّداً بعينه، ولو استطاع ونجح في ذلك لَوَجد العَظَمَة محدودة، ولو حدث ذلك لَما استوعب العقل العَظَمَة بصفتها عَظَمَة»[٤٣].

الفصل الرابع

التجريد والحركة والمجاز: هندسات قصر الحمراء

يتغلغل الفكر الهندسي في الأسطورة، وبالمقابل فإن منطق الأسطورة يتخلل جسد الهندسة.

ميشيل سير Michel Serres[١]

سيتّخذ هذا الفصل المخصّص للحديث عن الهندسة في الفن الإسلامي، مثال قصر الحمراء مرة أخرى نظراً لغنى تصاميمه بالزخرفات الهندسية المُتقنة. وسيُتيح لنا البحث في جماليات هندسة القصر النّصري استكمال نقاشنا الذي بدأناه في الفصل السابق. وثمّة عدد كبير من الأعمال المرتبطة بالهندسة الإسلامية والتي تجدُر الإشارة إليها بوصفها موضوعاً فنّياً أساسياً في هذه الحضارة بشكل عام وفي قصر الحمراء بشكل خاص لكنّنا سنقتصر على ذكر كتابين اثنين مهمين قد ساهما مؤخّراً وبشكل ملحوظ في هذا الموضوع؛ الكتاب الأول للكاتبة غولرو نسيب أوغلو Gülru Necipoğlu بعنوان «مخطوطة الأشكال الهندسية في قصر الباب العالي: الهندسة والزخرفة في العمارة الإسلامية»[٢]، أما الثاني فللكاتب أنطونيو فيرناندیز بويرتاس Antonio Fernandez Puertas بعنوان "قصر الحمراء، من القرن التاسع حتى عهد يوسف الأول»[٣].

يُعدّ كتاب نسيب أوغلو كتاباً رائداً وتنويرياً فيما يتعلق بالهندسة كتطبيق عملي ونظري في مجال الفن خاصة، إذ يقوم على إعادة بناء دقيق لتاريخ تطبيق الهندسة في الفن وتطوّره التقني من العصور الوسطى حتى العصر الحديث، وذلك انطلاقاً من دراسة وحدات الرسم النمطية التي تعود للفترة

التيمورية، في مخطوطة الأشكال الهندسية في قصر الباب العالي أو ما يسمّى «مخطوطة توبكابي». إذ تشرح المؤلفة نسيب أوغلو ظهور الهندسة الفنّية في علاقة تبادلية مع السياق الفكري الشامل للإسلام في العصور الوسطى، مُركِّزة على الحكم العباسي في بغداد تحديداً الذي تميّز بحراك علمي وفلسفي ولاهوتي يحكُمه الصراع الجدلي المُثمر بين العقل والإيمان. كما إنّها أدخلت تحديثاً في أسلوب التطرق للهندسة الإسلامية، وذلك بالنظر إليها من منظار سيميائي. وبفضل أسلوبها الحديث هذا، فإنّ الكاتبة قد سلّطت الضوء على ظاهرة جمالية مهمّة تتمثّل في أنّ السلالات الحاكمة والحكومات المختلفة في الفترة التي سبقت تشكيل الإمبراطوريات الحديثة الكبرى للعثمانيين والصفويين والمغول، قد استخدمت الهندسة نموذجاً بصرياً للتمثيل السياسي، وذلك باعتماد تراكيب هندسية مميزة وفريدة في العمارة بمقدور أي شخص أن يميّزها ويستوعبها بوصفها إشارة مباشرة إلى مالكيها المرموقين. وهكذا، لا يمكن الخلط أو اللغط بين الأبنية التي جرى بناؤُها في آواخر القرون الوسطى بالأندلس أو المغرب أو إيران، إذْ إنّ لكل نموذج معماري طابعه الهندسي الخاص الذي يعبّر عن انتمائه السلالي والعرقي والديني وحتى السياسي التاريخي. وباختصار، فإنّ هذه التراكيب الهندسية الخاصة في العمارة والزخرفة قد شكّلت تعبيراً عن سلطة واستقلالية الأمراء المسلمين، كما إنّها أدت وظيفة إعلامية رمزية بصرية لكونها علامة أميرية مميِّزة.

وعلى الرغم من أنّنا نضاعف باستمرار مخزوننا المعرفي عن الفن الهندسي الإسلامي وتاريخه وخصائصة السيميائية وكلّ ما يتعلق بسماته وخصائصه التركيبية وقوانينه الرياضية وعوامله التكوينية[٤]، وكذلك دوافعه الفلسفية العامة؛ إلاّ أنّنا لا نزال نقف أمام إشكاليات ومسائل جوهرية أساسية وخاصة في مجال علم الجمال البصري. ولم ينجح فرع علم الظاهرات الجمالية المختص بالزخارف الهندسية وأغراضها ولغتها التعبيرية المادية في تحفيز الباحثين على التفكير العميق بهدف الحصول على فهم أفضل لظاهرة الفن

الهندسي الإسلامي. ولذلك فإنّ هذا الفصل يهدف إلى معالجة هذه القضايا والإشكاليات الخاصة وذلك من خلال تحليل التصاميم الهندسية لِما يُمكن تسميته «مَحميّة» الفنّ الهندسي الإسلامي التي يشكّلها قصر الحمراء. ولا شك في أن الخوض في هذا التحدي يستلزم إعادة طرح الموضوع بمفردات معرفية علمية إبستمولوجية(٥).

مقاربة جديدة للفن الهندسي الإسلامي:

لقد كان المفهوم الجمالي للهندسة بالنسبة للفن الغربي منذ عهد اليونانيين القدامى حتى عصر النهضة أساساً لعملية الخلق والإبداع ولعملية الإدراك البصري للعالَم نفسه، ثمّ جرى لاحقاً إحياء هذا المفهوم من خلال أعمال سيزان Cézanne الفنيــة وبفعل الوعي لجـذور هـذا المفهوم الرياضية، أي لإدراك «الشروط الأساسية لتشكّل الأشكال في الفضاء المكاني»(٦). ومن هنا نشأ الازدهار غير المسبوق للاتجاهات والنزعات الفنية التي ترتكز على الشكل الهندسي، بدءاً من التكعيبية الصورية والنحتية في أوروبا مروراً بالتعبيرية التجريدية في أمريكا وصولاً إلى السوبرماتيزمية في روسيا والاستكشافات الفنية الأخرى لِما يُعرف بمصطلح "مثاليات الرياضيات»(٧). وبالطبع لا نعني هنا أن الموضوع الهندسي كان أكثر تطوراً في العالم الغربي الحديث منه في الإسلام أو في أي مكان آخر، بل إنّ المقاربة الخاصة للفن التي أنتجتها النظرة الوضعية السائدة في القرن العشرين قد أفضت إلى اتّخاذ منحى جديد في النظر إلى العملية الفنية بشكل عام. فخلال هذا القرن، وفّرت المعارف والتطبيقات التخصصية للمبادىء الهندسية في الفن وسيلة ناجعة لتجاوز عالَم الصور وإرساء أسس جديدة للتعبير عن الواقع تعتمد على المفاهيم أكثر من اعتمادها على الصور. وبدأت هذه الأفكار شيئاً فشيئاً تفرض نفسها على الساحة، إذ شرع الفنّانون بتدوين طرائق عملهم وكتابة النصوص النقدية حولها، في حين راح الفلاسفة ومنظّرو الفن يؤلفون النظريات المفسّرة لتلك الرؤى الهندسية الجديدة للعالَم.

وتُوفِّر تلك النظريات والرؤى الجديدة أداة قيِّمة لاستنباط الأطروحات والظواهر الجمالية المرتبطة بالتصميم الهندسي، والأنماط العديدة للتعبير الفني، إضافة إلى عمليات التجريد التي يُسمح بها في الإطار المرئي. ولقد كانت هذه الأطروحات والظواهر حاضرة على الدوام لكنّها لم تحظَ من قَبل بصياغة موضوعية واضحة ومفهومة ضمن سياق القراءة الجمالية للفنون التقليدية المتوفرة في أفريقيا والعالم الإسلامي. أمّا الآن فقد جرت صياغة تلك الأطروحات بشكل واضح ومفهوم كما جرى إظهارها بصرياً عبر تطبيقها في الأعمال الفنية. وهكذا نجد الفنانين المعاصرين والنقّاد على سبيل المثال يتناولون شروحاً وتفاسير تقوم على آليات تجريد أكثر براعة وتعقيداً من ذي قبل في نطاق فن الأشكال الحسّية، وبخاصة في سياق مناقشة موضوع التصوير التشخيصي[٨]. لذلك فإنّ باستطاعتنا أثناء إنجاز بحثنا الجمالي أنْ نستفيد ممّا توصّلت إليه البحوث الغربية فيما يخصّ الهندسة الفنية، وذلك بإجراء مقارنات وموازنات بين قصر الحمراء والأعمال الفنية الحديثة.

وعلى الرغم من أنّ تلك المقارنات والموازنات قد تبدو غير مناسبة تاريخياً، إلاّ أنّها قد تُساعد حقاً في الإجابة على السؤال المزدوج الذي طرحه أوليغ غرابار Oleg Grabar أثناء مراجعته لكتاب «قصر الحمراء» لمؤلفه فرناندیز بويرتاس. فمن ناحية، يتساءل غرابار عن طبيعة النشاطات والغايات التي هدف إليها مُصمّم القصر النّصري وما تعنيه أشكاله المختلفة، إذْ لا يمكن لهذا القصر أن يكون مجرّد «متحف أشكال هندسية»[٩]. ومن ناحية أخرى، يتساءل عما يمكن للناظر المعاصر أن يراه حقاً في تلك التركيبات الزخرفية الهندسية الموجودة في القصر. ويفترض غرابار جواباً على هذا التساؤل أنّه من المرجّح أن يكون ما يراه الناظر المعاصر ليس إلاّ «تشكيلاً رائعاً لماضٍ لا معنى له من الأشكال الهندسية»، بل إنّه قد يرى في القصر «استجابة لرغباته الجمالية الخاصة، التي يشكّل قصر الحمراء، كأي عمل فني عظيم، صدىً وتجسيداً لها»[١٠]. ويهدف تحليلُنا هذا إلى تقديم بعض الشروحات عن الموضوع المطروح وتمهيد الطريق أمام الإجابة على تلك التساؤلات ذات الصلة.

النظام الهندسي لقصر الحمراء: تراكُم أنماط مختلفة من الهندسات:

إنّه لمن المؤكّد أنّ أيّ زائر للقصر النّصري سيجد نفسه للوهلة الأولى مأخوذاً بالانطباع البصري المُبهر الذي تُولّده درجة الإتقان والتطوّر والرقي الهندسي للعمارة ككلّ. ولمثل هذا الانطباع دواعٍ وأسباب محدّدة ودقيقة لم تُفهم حتى الآن بشكلها الصحيح ولا تزال تُشكّل تحدّياً بالنسبة لكل ناظر. وبُغية تحقيق فهم أفضل لهذه الظاهرة، لا بدّ لنا أولاً من تقديم مراجعة موجزة للمعطيات والمسلمات المعروفة قبل الخوض في البحث عمّا هو مجهول.

لقد أظهرت الدراسات البُنيوية العديدة التي تناولت الزخرفات الهندسية في قصر الحمراء، أنّ التصميم الخطّي لتلك الزخرفات محكوم بطيف واسع من الأنظمة الرياضية الهندسية. إلاّ أنّه لا يمكن للتنوّع الملحوظ في أسس التصميم الزخرفي أن يخفي حقيقة مهمّة وهي البساطة النسبيّة للهندسة المشكِّلة لتلك الزخرفات على الصعيد الإنشائي. وفي الواقع، فإن الانطباع الحسّي الذي يُخلّفه الإسراف والتعقيد والتنوّع في الزخرفات الهندسية والكساء المعماري للصرح، والذي لا يمكن نكرانه، يتناقض تماماً مع الطابع البسيط لتركيبة المبنى وتوزّع أجزائه اللذَين لا يحتاجان إلى نظام معقّد من الفرضيات والقوانين الرياضية. إذْ تقوم تركيبة البناء على تشكيلات من الكتل المعمارية المُستندة على وحدات مربّعة أو مستطيلة الشكل ذات مقاييس متنوعة تُحيط بها الفناءات والقاعات المختلفة. وبالرغم من أن العناصر التي تُغطّي تلك الكتل المعمارية كالأسقف الخشبية والقبب والمقرنصات[١١] تولّد انطباعاً بصرياً معبّراً عن هندسة فائقة الإتقان والبراعة، إلاّ أنّها حسب تقنيات البناء، لا تتطلّب معرفة نظرية وفنية رفيعة المستوى (الصورة رقم IX). ففي الواقع، تستند تلك العناصر المصنوعة من مواد خفيفة كالخشب والجصّ على دعائم البناء بطريقة بسيطة دون أي ارتباط عضوي مع تلك الدعائم، وبالتالي لا تستدعي حلّ المشكلات والمسائل الهندسية النمطية المرتبطة بنسب الأوزان وبالانتقال بين المستويات العامودية

والأفقية والمربّعة والدائرية. إنّ إجراء مقارنة بسيطة بين الخصائص الهندسية للقصر النصري والإنشاءات المدروسة بعناية فائقة في قصور إيران السلجوقية (خلال القرنين الخامس والسادس هـ/الحادي عشر والثاني عشر م)، يُظهر بشكل واضح بساطة الجانب الإنشائي الهندسي في قصر الحمراء. إذ تتكوّن البُنية الإنشائية للصروح الإيرانية، خلافاً لبُنية قصر الحمراء، من أجزاء متنوعة مركّبة ومُدمجة ببراعة لافتة ضمن وحدة بناء كاملة متكاملة، وذلك بفضل تصاميم هندستها الإنشائية المتطوّرة إلى حد بعيد والقائمة على تناسُبات عددية معقّدة[١٢]. كما إنّ القبّة المزدوجة للجامع الكبير في أصفهان (الصورة رقم X) وضريح السلطان سنجر يُشكّلان على نحو رائع مثالَين عمليين ثلاثيَّي الأبعاد على تطوّر التطبيقات الهندسية في إيران السلجوقية.

إذاً يُمكننا القول إنّ الانطباع بأنّ قصر الحمراء يتمتّع بتصميم هندسي رياضي مُعقد جداً، لم ينبع من بنيته الإنشائية الهيكلية، أي من المستوى التأسيسي الأوّلي لعمارته، وإنّما من كسوته الزخرفية أو "قشرته" المكوَّنة من مجموع العناصر التي تحوّل شكله الإنشائي المعماري إلى فراغات وسطوح هندسية متنوعة ومتعددة. وما نودّ قوله هنا هو أنّ ما يتّسم به القصر النّصري من روعة وإبهار إنّما يرتبط بالسوية الثانية من البناء الهندسي التي تكسو السوية الهيكلية الأساسية وتعطيها شكلها النهائي، ونعني بذلك الزخرفات والعناصر الخزفية والجصّية والشِّبَاك الخشبية وصفوف الأعمدة والنوافذ والأقواس والتيجان والقبب والقناطر المعلّقة والسقوف المنفصلة عضوياً عن الجدران الحاملة كما ذكرنا سابقاً. وعلاوة على ذلك، نجد أن العناصر الهندسية الصرفة المستخدمة في العمارة يجري تعزيزها بأُطُر وهوامش تغصّ بالزخارف التي تحتوي على أشكال النباتات والأزهار والكتابات بالإضافة إلى الأرابيسك المُستخدم في خطوط التقاء المساحات والسطوح المعمارية المختلفة وخاصة تلك المُزنّرة بزخارف مجصّصة (الصورة رقم XI).

وأخيراً، لو التزمنا بالطبيعة العلمية للهندسة بوصفها أسلوب بناء، لاضطررنا إلى الحكم على ذلك التعقيد في البناء من حيث التنوع والزخرفة بوصفه «ظاهرياً» أو «وهمياً»، ولافترضنا أن ذلك التعقيد إنّما هو نتاج تأثيرات بصرية بحتة أكثر من كونه حقيقة مادية ثلاثية الأبعاد. ولذلك يمكن القول إن التعقيد الهندسي للقصر النّصري قد يبدو في طبيعته جمالياً أكثر منه بنيوياً، من حيث أنّه ليس وظيفياً بقدر ما هو أسلوب تعبير.

ومن هنا تتبع هندسة قصر الحمراء من تصور مفاهيمي جمالي شديد التطور والتعقيد. ولا شك في أن هذا الصرح الملكي لا يتكوّن ببساطة من جسم أو كائن هندسي واحد موحّد ولا هو تجسيد مادي لمخطط هندسي معماري بديع جرت صياغته بالاعتماد على مُسلّمات أساسية معقدة. ولو كانت تلك هي الحال، لقدّمت الهندسةُ الأدوات والشكل النهائي للعمل الفني وفقاً لمبدأ جمالي واحد موحّد. إلاّ أن الواقع يُظهر، خلافاً لذلك، أنّ الهندسة تؤدي في قصر الحمراء وظائف متعدّدة ومتنوعة من حيث أنّها تحوّل الفضاءات والأحجام والأسطح إلى إبداعات بصرية متنوعة تنطوي على دلالات مختلفة عبر طيف واسع من الأنظمة الجمالية المختلفة ومن خلال الاستخدام المُتقن لمبدأ التنوّع والاختلاف. وهذا يعني أنّنا لسنا أمام هندسة واحدة موحّدة، بل أمام تراكُم من الهندسات المتنوعة في قصر الحمراء، أو أنّنا أمام أطروحات هندسية عدّة تتباين في مضمونها. وبعبارة أوضح يُمكننا القول إنّ الهندسة تشكّل اللغة التي من خلالها تَصوغ عمارة القصر النّصري أطروحات عدّة بالمعنى الذي تحدّث عنه لودفيغ فيتغنشتاين Ludwig Wittgenstein في كتابه «رسالة منطقية فلسفية» رقم ٣.١٣.

ينتمي إلى الأطروحة كلُّ ما ينتمي إلى الإسقاط، ما خلا ما يجري إسقاطه.
أي إنّ الأُطروحة تشمل احتمالات ما يجري إسقاطه، لكن ليس هو بذاته.
فالأطروحة إذاً لا تتضمن مغزاها بعد، بل احتمالَ التعبير عن ذلك المغزى.
(إذاً يُقصد «بمضمون الأطروحة» مضمون الأطروحة ذات المغزى).
ففي الأطروحة شكلُ مغزاها، لا مضمونها[١٣].

ويمكننا على المستوى الجمالي، تصنيف هندسات قصر الحمراء إلى ثلاثة أنواع عامة وذلك بالاعتماد على ثلاثة مبادىء مستقلّة تضع الأُطُر المناسبة للأشكال البصرية في البناء وهي: «هندسة التصوير» و«هندسة الحركة» و«هندسة المفاهيم». ولكلّ منها قواعدها الإدراكية المحدّدة ومنطقها الجمالي الخاص بها الذي يميّزها عن سواها، على الرغم من أسسها الرياضية المشتركة التي تجمعها والتي عمل المفكرون المسلمون في العصور الوسطى على تطويرها في فلسفتهم، وها هُم إخوان الصفا يكتبون في رسائلهم:

وتدخل الهندسة في الصنائع كلّها؛ وذلك أنّ كلّ صانع إذا قدّر في صناعته قبل العمل، فهو ضرب من الهندسة العقلية، فهي معرفة الأبعاد، وما يعرض فيها من المعاني..... الهندسة الحسية هي معرفة المقادير وما يعرض فيها من المعاني، إذا أضيف بعضها إلى بعض، وهي ما يرى بالبصر، ويدرك باللمس. والعقلي بضدّ ذلك، وهو ما يُعرف ويُفهم(١٤).

تُشكّل المبادئ الهندسية الناتجة عن المبادئ الرياضية المحض للأشكال «الزمانية المكانية» بشكل عام السمات الأساسية للتصور العام عن الهندسة كما تُضفي على الفنون الهندسية سمة التجريد الخاصة في إدراكها على عكس سمة التمثيل التصوّري للفنون الأخرى. ووفق ما هو مُعترف به بخصوص هذين المفهومين الجماليين (أي التجريد والتمثيل التصوّري)، نرى أن التجريد في الفن يتكوّن بشكل أساسي من عملية إزالةٍ لكلّ إشارة إلى المادة بغية الوصول إلى الفكر والمثالية والأفكار، في حين يتشكّل مفهوم التمثيل التصوّري من مجموعة إشارات إلى المادة بهدف تمثيل أشياء وكائنات موجودة ويمكن التعرّف عليها واستذكارها. إذاً، بالرغم من أن الأصناف الثلاثة المذكورة أعلاه للهندسة تشترك بهذه السمة الإدراكية التجريدية بوصفها خاصية شكلية أساسية، إلاّ أنّ كلّ صنف منها يمتلك خصائصه ومميّزاته الفريدة التي تسمح بصياغة أطروحات محدّدة من شأنها أن تُحفّز خبرات جمالية خاصة ومختلفة عن خبرات الصنفين الآخرين. وعلى الرغم من التجانس الظاهر للمشهد البصري العام في الصرح،

إلاّ أنّ هذا التنوّع في الأنماط الهندسية هو الذي يترك الانطباع الحسّي لدى الزائر بأنّه يتجوّل ضمن فضاءات جماليّة متغيّرة ومختلفة، إحساس يشتدُّ أو يضعفُ وفقاً للمحدِّدات الثقافية للزائر. ويتطلّب تحليل ظاهرة التنوّع هذه تعريف الأصناف الثلاثة العامة للأطروحات الهندسية المختلفة وتحديد خصائصها وميزاتها الأساسية، بالإضافة إلى شرح سماتها الظواهراتية.

وفي قصر الحمراء، تُشير الأصناف الهندسية العامة الثلاثة إلى ثلاث لغات متميّزة ومستقلّة بعضها عن بعضها الآخر، لكنّها قد تتقاطع أحياناً وتتشارك ببعض الخصائص وإمكانات التعبير، أو قد تتراكم وتتّحد في أحيان أخرى بعضها مع بعضها الآخر لتشكّل "نمطاً هندسياً مختلطاً»[١٥]. وفضلاً عن ذلك، نجد هناك مساحات معيّنة لا تمتلك أيّة خصائص مُدرجة ضمن الأنماط الثلاثة، بل هي مجرّد عناصر مَحشوّة غريبة عن السياق العام تُشكّل "هندسة زخرفية بحتة" بكلّيّتها، وربّما ينبغي أن ننظر إليها بوصفها صنفاً رابعاً مستقلّاً بذاته (الصورة رقم XII). وتندرج تلك العناصر المكوّنة في معظمها من زخارف مجصّصة، ضمن أعمال النسيج السطحي المنمّق والدقيق كالمنحوتات النافرة والمسطّحة وتشابُكات الخطوط التي تَرسم أشكالاً نباتية وأزهاراً وكتابات بالخط العربي ضمن ما بات يُعرف بالزخارف الإسلامية أو الأرابيسك[١٦] (الصورة رقم XIII). وفي هذه الحال، تقتصر الهندسة الأساسية على محور رئيسي واحد من التراكيب المتناظرة، ما يضمن درجة من البساطة ونوعاً من التوازن مقابل مفردات الزخرفة المُغالية في التعقيد. هذا ما يوفّر للتشكيلات المتنوّعة من الأطروحات الهندسية المختلفة قدراً من الانسجام والتماسك، كما يُعزّز جاذبيتها البصرية وذلك بإضفاء جمال حسّي على الأشكال البصرية المختلفة. بيد أن هذا النمط من الهندسة المُقتصِر على تشابُك الخطوط الأساسية، لا يحمل أيّة قيمة حسّية بحدّ ذاته، وبالتالي فهو لا يشكّل حقلاً دلالياً حقيقياً بالمقارنة مع الأُطروحات الهندسية الأخرى.

هندسـة التصـوير:

نستأنف الآن الموضوع الذي كنا نناقشه في الفصل السابق ونبحث ما تتضمّنه قاعة السفراء من أطروحات هندسية مختلفة تتقاطع في الواقع مع اثنين على الأقل من أصناف الهندسة الثلاثة المذكورة آنفاً ألا وهي هندسة المفاهيم وهندسة التصوير. ولقد تطرّقنا سابقاً إلى آلية عمل هندسة التصوير في تلك القاعة بشكل عام، إلاّ أننا بحاجة الآن إلى تطوير وتعميق هذه الدراسة.

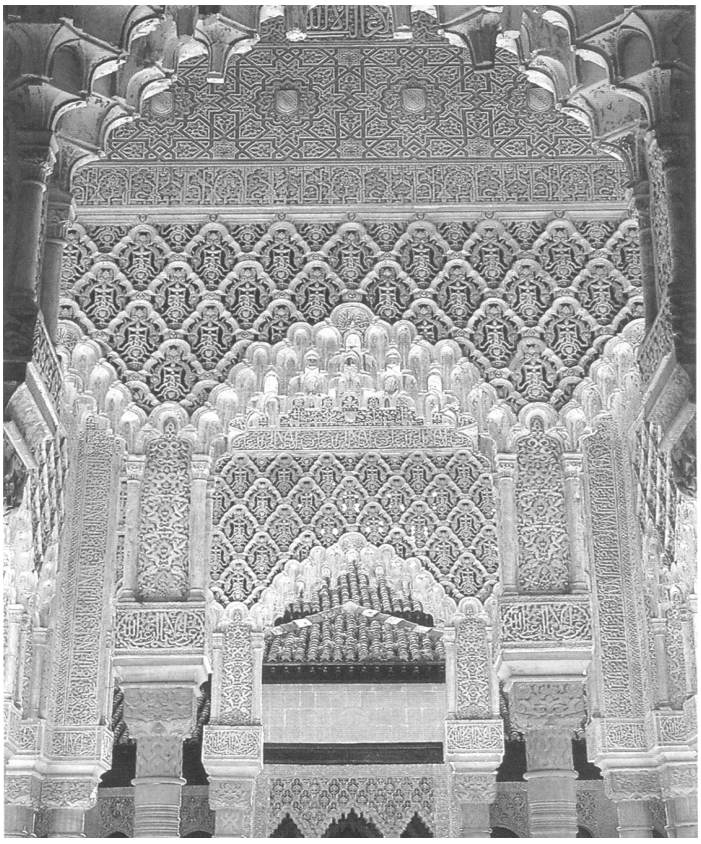
وكما لاحظنا سابقاً، فإنّ القبّة الخشبية تولّد افتراضاً ذلك النوع من صور السماء الذي أطلقنا عليه اسم «المجاز التصوّري» المُكوَّن من تشكيلات هندسية لنجوم دوّارة. وتقدّم هذه التشكيلات الحامل الضروري أو ما يسمى بالمصطلحات اللغوية "الناقل" للمجاز البصري. ولقد أظهرنا كيف أن الزخرفة التجريدية تحمل، على نحو مُفارق، المقدرة على إنتاج الصور الحسّية بوساطة مجموعة إشارات إلى كينونات خارجية. إلاّ أنّ تلك المُفارقة تبدو ظاهرية فقط، وذلك بالنظر إلى طبيعة وجوهر المجاز بحدّ ذاته، والتي لا بدّ لنا أن نُناقشها الآن بعمق أكثر إذا ما رغبنا في شرح النظام التصوّري لهذا النمط من الهندسة.

يُعدّ المجاز كينونة مزدوجة من حيث أن مبدأ وجوده يعتمد على عملية نقل المعنى بين مصطلحين اثنين. وهكذا فللمجاز طبيعة داخلية وأخرى خارجية، أي طبيعة جوهرية ذاتيّة وأخرى مُدرَكة. ويُشير هذان المصطلحان بدّقة إلى مجالَي المجاز: المجال الحرفي الذي يتكوّن من مادته الظاهرة ويُشكّل الوسيلة الأساسية لعملية نقل المعنى، والمجال المجازي الذي يتكوّن من الدلالات والمعاني المنقولة بحدّ ذاتها. ولمّا كانت عمليّة نقل المعنى المطلوب التي تخلق حدث المجاز ومعناه، عمليّة مُمكنة، فهذا يجعل من مجاليه كينونتين متشابهتين أو متمايزتين، أي ليستا بالضرورة متقاربتين. فعلى سبيل المثال، قد يتمايز مجالا المجاز لدرجة كبيرة كما هي الحال في مثال المجاز البصري لقاعة السفراء، حيث يُقدّم المصطلح الأول تشكيلاً لاتمثيلياً (الفضاء اللامتناهي للقبة)،

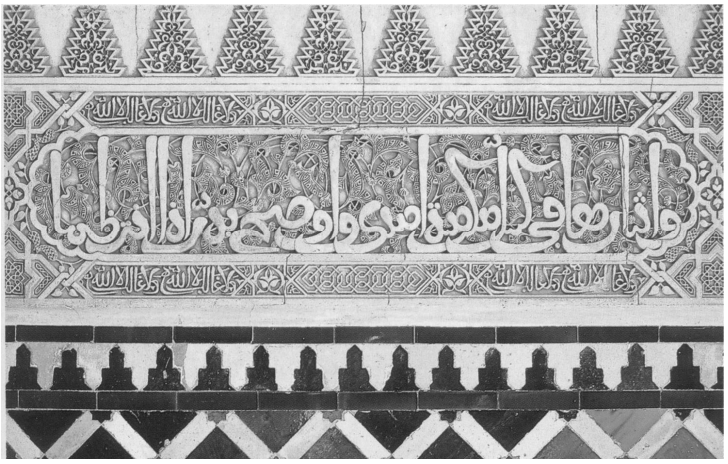
في حين يُقدّم المصطلح الآخر نوعاً من التصوير التشخيصي كنمط من أنماط التمثيل الإيجابي الفعّال (الصور النجميّة).

وهكذا، فإنْ أردنا تفعيل عملية النقل الضرورية لتشكيل المجاز، لا بدّ لنا أن نفعّل العلاقة التأشيرية بين المصطلحين، سواء أكانا مختلفين وجودياً أم لا. وبتعبير أدقّ، لا بدّ للمصطلح الأول أي للناقل المحفّز لفعل المجاز أن يجري تحضيره وتصوّره بطريقة يوفّر فيها نسقاً من الدلالات الفعالة التي تؤشّر إلى المصطلح الثاني. ويتوّلى هذا النسق التأشيري عملية النقل بين المصطلحين ومن ثمّ توليد نوع من التطابق بينهما في المرحلة الأخيرة من عملية تشكيل المجاز. وكما رأينا في نقاشنا السابق حول قاعة الاستقبال في قصر الحمراء، فإن هذا النسق التأشيري يتوافق مع الاستحضارات المُفعمة بالصور المُتشكّلة بوساطة التماثل البنيوي والتجاوب التوافقي المفاهيمي والمُنبعثة من التشابك في الدلالات بين العناصر البصرية القائمة على الأشكال الهندسية والصور المُستوحاة من النقوش النصّية. يُمكننا إذاً القول: إن المفردات النجميّة مجتمعة بحركتها الدورانية الدافعة بعيداً والمتدافعة عن المركز والفضاء الجمالي اللامحدود للسقف تولّد عملية التطابق بين القبة من جهة والصور الكثيرة المتنوّعة للكينونات الكونية من جهة أخرى، ما يُضفي على القبّة مكانةً جمالية ذات مجاز سماوي كوني.

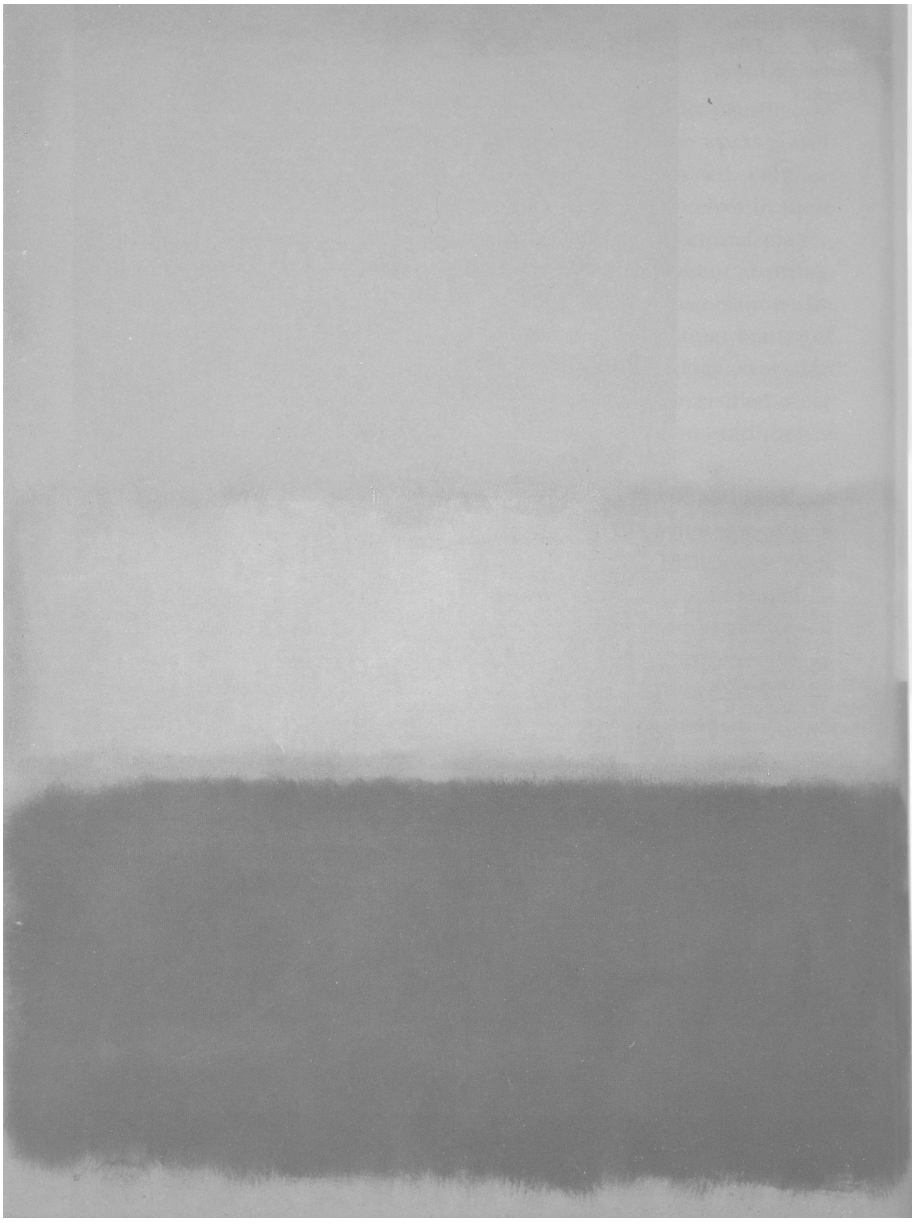
إن اعتماد فن قصر الحمراء على هذه اللغة المزدوجة من التجريد من ناحية والاستحضار الإيحائي من ناحية أخرى، يجعل هذا الفن قابلاً للمقارنة مع اللوحات التجريدية المعاصرة للفنان مارك روتكو Mark Rothko (الصورة رقم XIV). تُؤّلف هذه الأعمال كما برج السفراء، كينونات مُزدوجة على شكل مجازات بصرية تعتمد جميعها على عناصر لاتمثيلية. فما يراه المرء للوهلة الأولى في هذه اللوحات عبارة عن مساحات متجاورة ومتصلة مُلوّنة بألوان متعدّدة أو بفيض من الألوان المُركّزة، من الواضح أنّها لا تمثّل شيئاً بشكل واضح أو رمزي، وأنّها على حدّ قول الفنـان نفسه «بِلا ارتبـاط مباشر بأيّة خبـرة



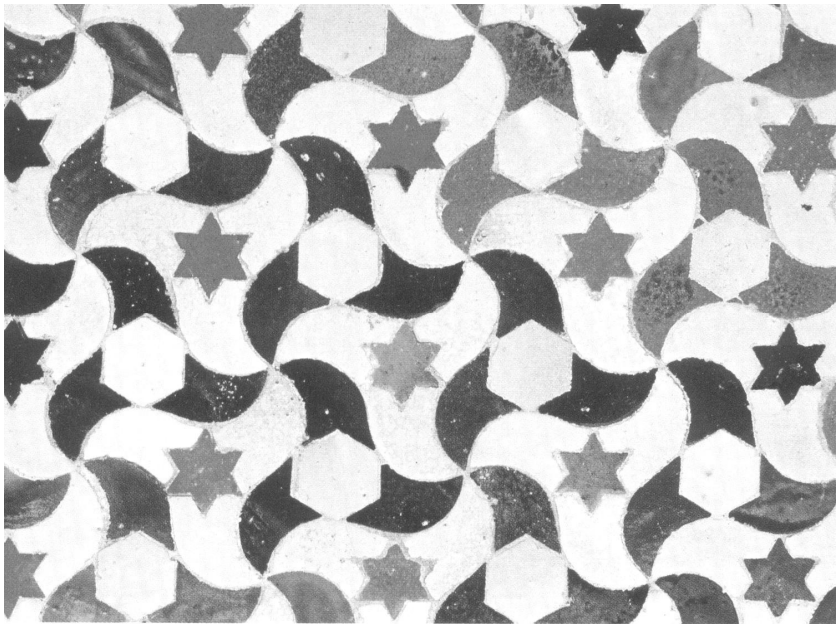
الصورة رقم (XII)



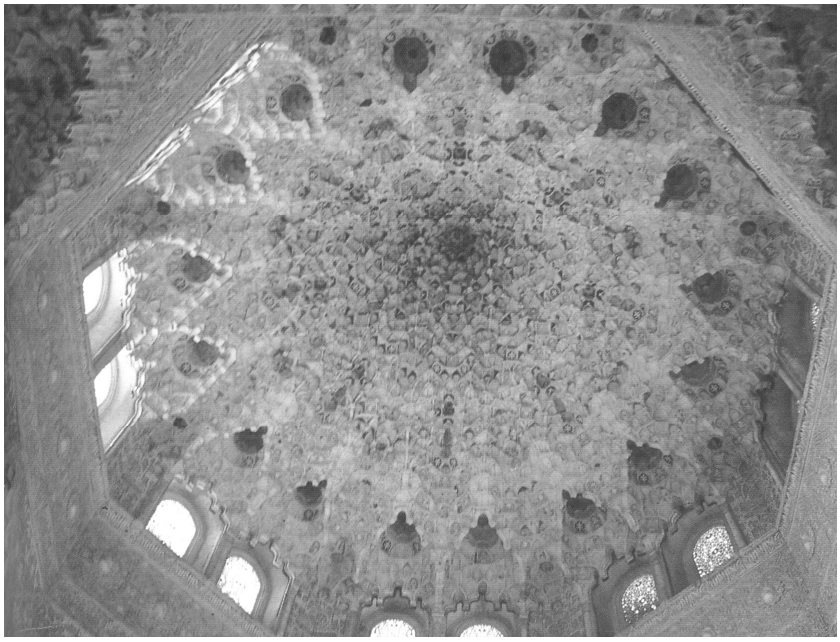
الصورة رقم (XIII)



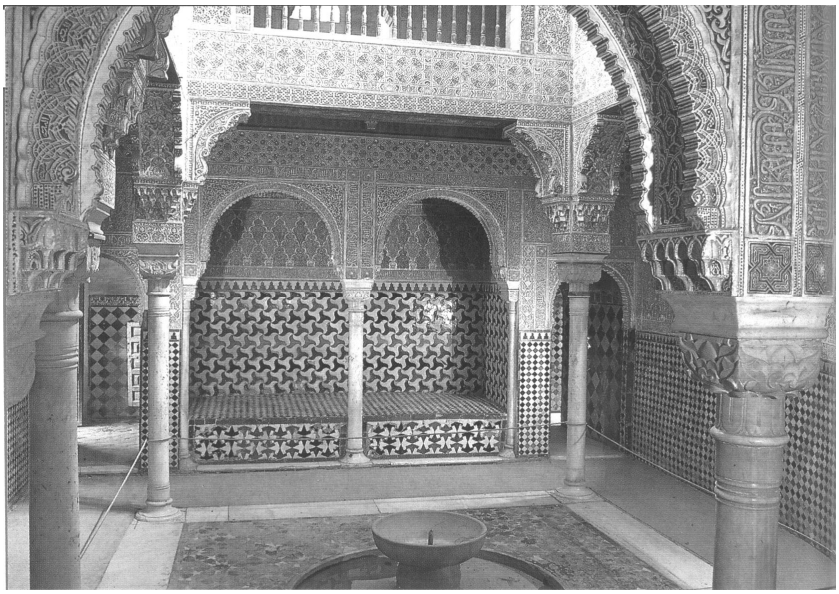
الصورة رقم (XIV)



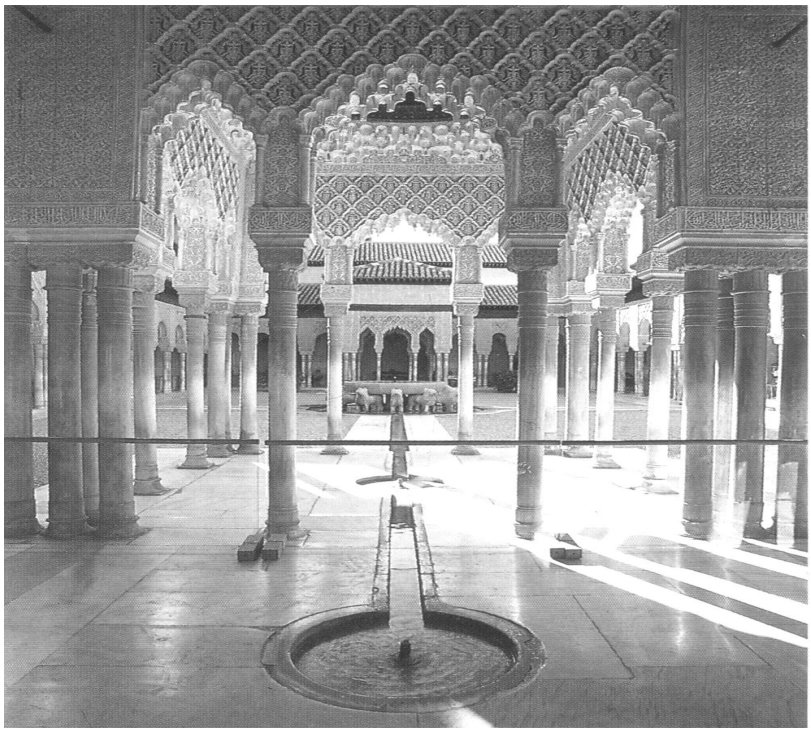
الصورة رقم (XV)



الصورة رقم (XVI)

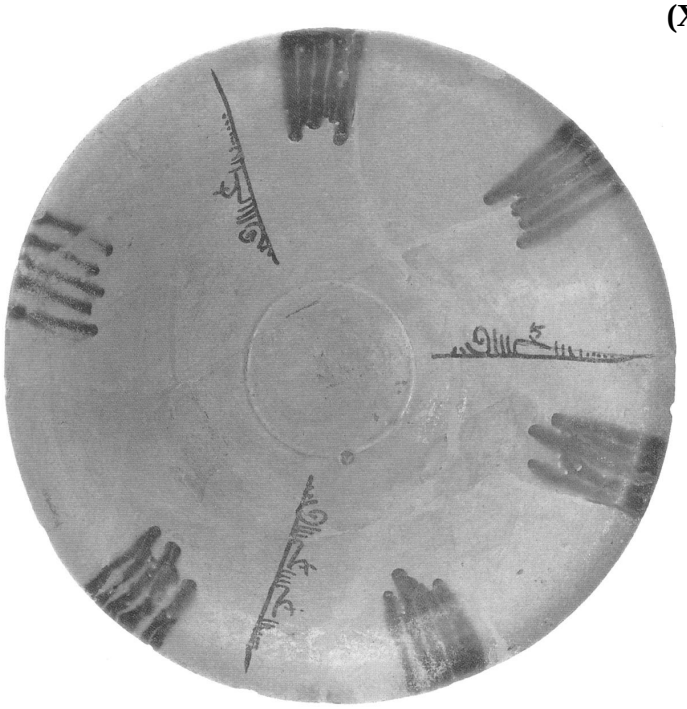


الصورة رقم (XVII)

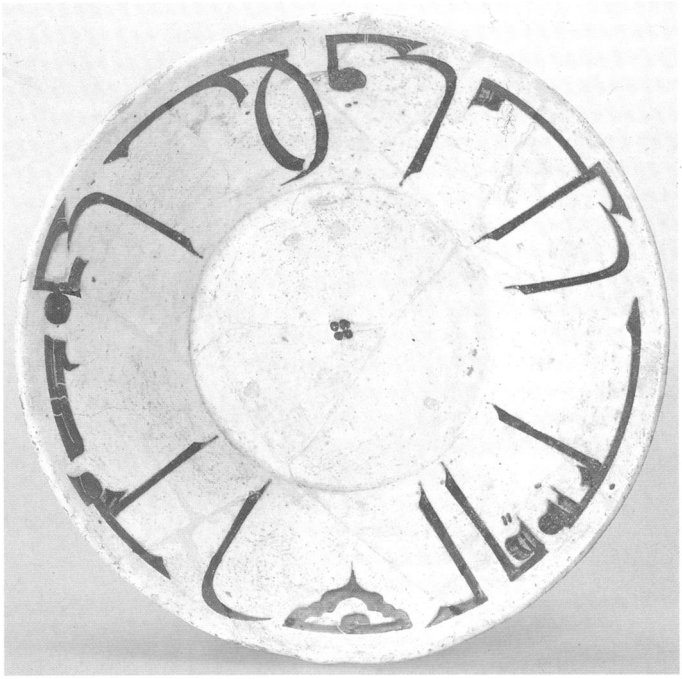


الصورة رقم (XVIII)

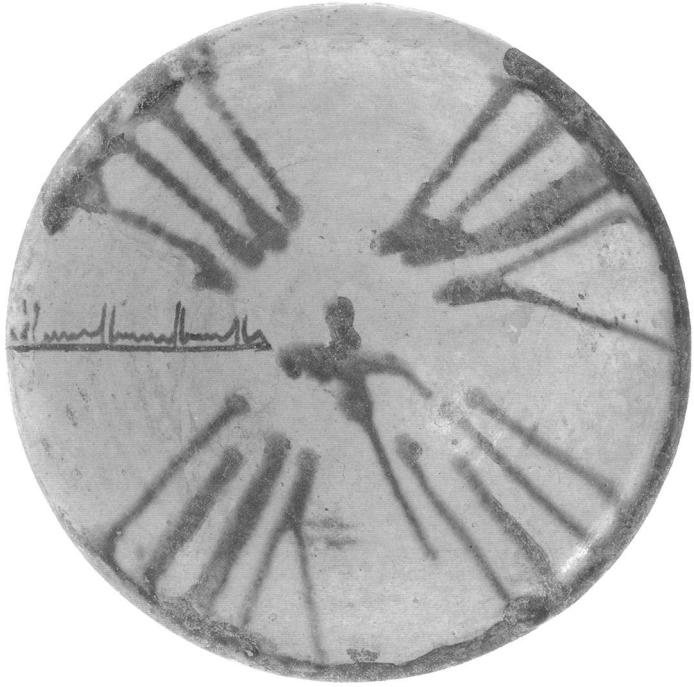
الصورة رقم (XIX)



الصورة رقم (XX)

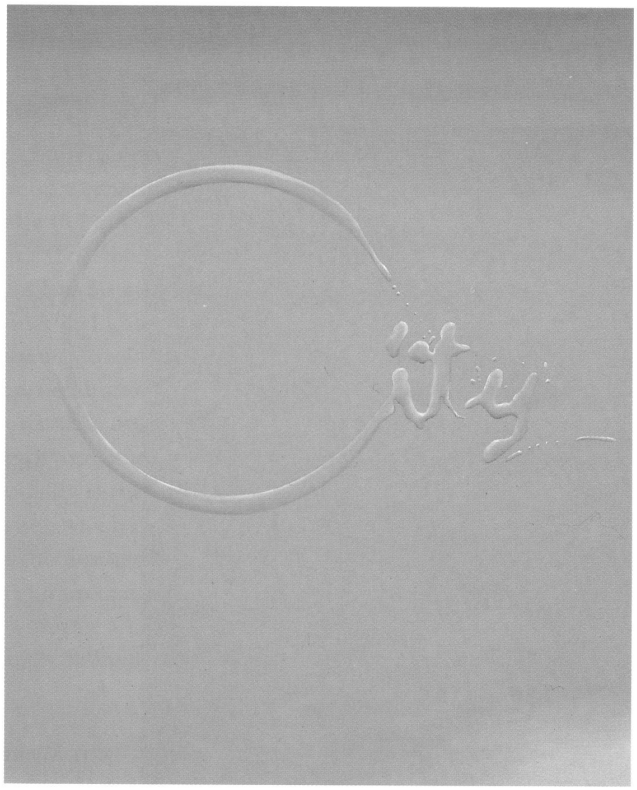


الصورة رقم (XXI)

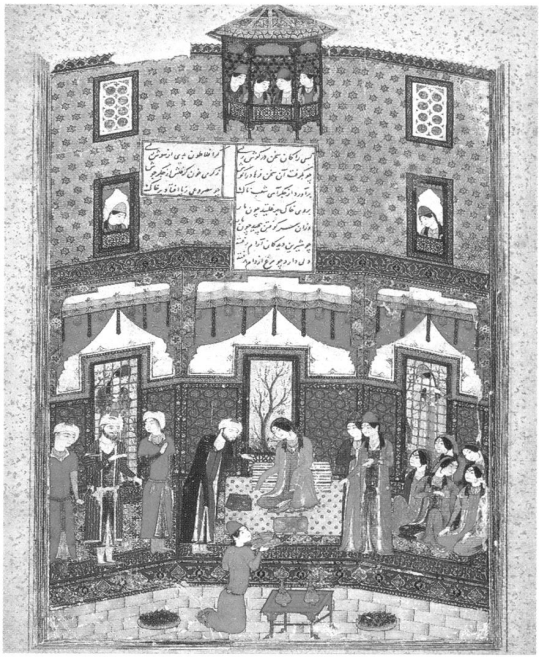


الصورة رقم (XXII)

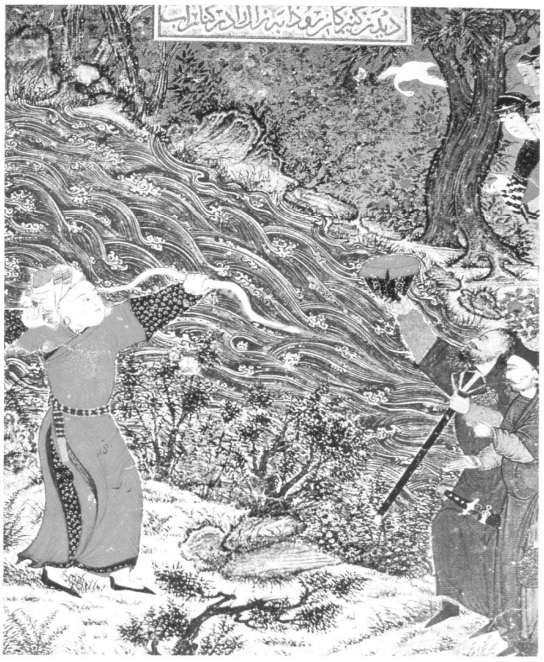
الصورة رقم (XXIII)



الصورة رقم (XXIV)



الصورة رقم (XXV)



الصورة رقم (XXVI)

بصرية معيّنة»[١٧]. غير أن المادة التجريدية في أعمال روتكو تنطوي على أنماط متنوعة من الإشارات من خلال آليات التماثل والاستحضار والتجاوب التوافقي المفاهيمي، الأمر الذي يُفضي إلى تشكيل مجازات متعّددة ومتنوعة، منها البيولوجي ومنها الفيزيائي ومنها الميتافيزيقي ومنها الكوني ومنها المائي وما إلى ذلك.

وبالعودة إلى هندسة التصوير في قصر الحمراء، ثمّة نقطة مهمّة جداً لا بدّ من التركيز عليها فيما يتعلق بطبيعة الوظيفة التي يُؤديها هذا النمط من التعبير الهندسي الذي يحمل بحكم تعريفه قوة تصوّرية كبيرة. ولا يستغرب المرء تلك الوظيفة، إذْ إنّها تُوفّر بديلاً لأشكال التمثيل المباشر الذي – كما هو معروف- يُعدُّ أمراً غير مرغوب فيه ضمن الثقافة الإسلامية. غير أن هندسة التصوير في القصر النصري تحافظ في الوقت نفسه، بالنظر إلى بنية القصر العامة، على التناغم والتناسق البصري العام القائم على التنويع في الأشكال الهندسية التجريدية (الصورة رقم XV). إن حقيقة أنّ هذا النمط من الهندسة يُنتج صوراً افتراضية لا يمنعه من توفير مادة بصرية لاتصوّرية تستمتع بها عين الناظر بوصفها فنّاً خالصاً بحدّ ذاته قائماً على الأشكال الهندسية المُجرّدة الصرفة. وترتكز هذه الرؤية الثانية للعمل الفني على المبدأ الأساسي الذي بموجبه يُشكّل أيّ مجاز بصري، من حيث تعريفه، كينونة جمالية مزدوجة تسمح من الناحية الظواهراتية بثنائية الخبرة الجمالية.

ومن ناحية أخرى، لا بدّ أن نُشير إلى حقيقة اختلاف هذا النظام الجمالي اختلافاً جذرياً عن نظام التمثيل الواضح والمباشر من حيث أنّه لا يؤدي إلى النوع ذاته من فهم العمل الفني. إذْ يُشير نظام التمثيل إلى موضوعه بشكل لا لُبس فيه ويدلّ على الشيء الذي يقوم بتمثيله مباشرة كما يلتزم بقواعد الدلالة والإشارة في التركيبة البصرية، في حين يُوحي نظام المجاز بالموضوع إيحاءً ويقوم على التأمّل بشكل أساسي ويقبل تعدُّد احتمالات الفهم والإدراك، الأمر الذي يترك جزءاً أساسياً من عملية إدراك العمل الفني للذات الناظرة وشخصيتها

الخاصة. وهكذا يمنحُ نظامُ التمثيل المباشر الناظرَ كينونةً جاهزة مُحضّرة مسبقاً تميل أكثر إلى مخاطبة وعيه المعرفي، «إنّها ظاهرة تخصّ العقل»، في حين يضع نظامُ المجاز، بوصفه لا يحقق تكوينه النهائي أبداً، الناظرَ في حالة تأمّل وتخييل وحلم، وذلك بتحفيز وعيه الحالِم، «إنّها ظاهرة تخصّ الروح»[١٨]. وبالمقارنة مع النظام العقلاني المنطقي للتمثيل الموضوعي الذي يُشكّل أساساً للحقيقة المادية وواقعها، يُمكننا القول أيضاً إنّ المجاز البصري هو الحقيقة المتخيّلة، إنّه كينونة متحركة مُتبدّلة تجدد باستمرار شروطَ الخبرة الفنية التي تولّدها. وبفضل كلّ هذه الخصائص والميزات، يُمكننا القول إن التعبير المجازي للأشكال البصرية يقدّم نموذجاً خاصاً من إمكانية التصوير التشخيصي تاركاً في الصورة جزءاً مُبهماً غير محدّد يلائم حالة الحلم. كما يمكننا أن نضيف على خصائص المجاز البصري هذه ملاحظة ذكرها الكاتب غاستون باشلار Gaston Bachelard فيما يتعلق بحالة الحلم:

> **عندما يريد المرء أن يتحدث مع الآخرين عن سر يريده أن يبقى سراً، فإنّه يومي إليه ويقترب منه دون التمكّن من الإفصاح عنه بموضوعية. فالسرّ ليس موضوعياً على الإطلاق، بل هو ذاتيّ إلى حدّ بعيد. وبهذه الطريقة نقترب من حالة الحلم دون أن نصل إليها أبداً**[١٩].

ومن المنطق أن يقود استخدام مثال قاعة السفراء لشرح الآليات الجمالية لهندسة التصوير إلى التساؤل عمّا إذا كان هنالك أمثلة أخرى مشابهة في قصر الحمراء جرى فيها أيضاً توظيف هندسة التصوير. وتمثّل القبب المقرنصة المعلّقة في سقف قاعة الأختين (الصورة رقم XVI)، وقاعة بني سراج المحيطة ببهو السباع أمثلة بيّنة أخرى على هذا النظام الهندسي. وإذا تأمّلنا في تركيبة تلك القبب وبنيتها الشكلية نلاحظ أنّها متطوّرة ودقيقة جداً في تنفيذها ومرسومة بانعراج رياضي لأحجام موشورية متداخلة، الأمر الذي يُشكّل المبدأ التقني لزخرفة المقرنصات بشكل عام. إنّ هذه الخاصية الثلاثية الأبعاد هي من أكثر المميّزات خصوصية لتلك القبب وواحدة من أهمّ السّمات التي تميّزها بشكل واضح عن برج السفراء، ناهيك

عن الكثير من الجماليات المشتركة التي تجمع بين برج السفراء وقبب المقرنصات في قاعة الأختين وقاعة بني سراج. فمن الوهلة الأولى يظهر التناقض الواضح بين الفضاء اللامتناهي الذي تُوحي به قبّة قاعة الاستقبال الخشبية من جهة ومحدوديّة القناطر المقرنصة الثلاثية الأبعاد من جهة أخرى والتي يُدرك الناظر أبعادها وحدودها بشكل حسّي وملموس. هذا يعني أنّ نمط هندسة التصوير يتضمّن نوعين اثنين، أحدهما ثنائي البعد يُشكّل مجازاً للفضاء، والآخر ثلاثي الأبعاد يُشكّل مجازاً للأشياء أو الأجسام. إلاّ أن النوعين يخضعان معاً للقوانين ذاتها، فكلاهما يشكّل ببساطة حالات خاصة من الأطروحة الجمالية العامة ذاتها، لكن بتراكيب ومضامين مختلفة وخاصة. وهكذا، سنناقش الآن تلك التراكيب والمضامين الخاصّة التي تُميّز قاعتي الأختين وبني سراج بالمقارنة مع قاعة السفراء.

ومرة أخرى، يُتيح لنا التعبير الفني للتراكيب البصرية في تلك القاعتين وكذلك دلالات نقوشهما النصية تصنيفَ تلك المقرنصات في خانة هندسة التصوير أو مجازات الهندسة التصويرية. ويقتصر مضمون النقوش النصيّة عموماً على القصائد الشعرية، باستثناء بعض عبارات الوَرَع والتقوى المتكرّرة والتي يجدها المرء في أرجاء قصر الحمراء كافّة. وليس بغريب غياب المقبوسات القرآنية في هاتين القاعتين، إذْ إنّهما تنتميان إلى الجناح الخاص من القصر، الذي يُعتقد أنّه مُخصّص للسكن ومُكرّس للنشاطات الخاصة. وكما ذكرنا آنفاً بالنسبة لقاعة السفراء، تُشير مثل هذه الدلالات في المقام الأول إلى الوظيفة المعيشية لتلك الغرف الخاصة. وفي الواقع لا يصعب على الناظر أن يُلاحظ أن الكتابات المنقوشة في سائر أرجاء بهو السباع ذات طابع لاديني بشكل أساسي، بخلاف الطابع السياسي والديني للنقوش النصية الموجودة في قاعة السفراء والتي تتناسب مع استخدامها بوصفها قاعة استقبال عامة.

وتشكل القصائد المنقوشة في بهو السباع، كما هي الحال بالنسبة لتلك القصائد المنقوشة في قاعة السفراء، مع الحيّز والسمات المعمارية المحيطة بها، وحدةً فنية متكاملة يجري التعبير عنها بلغتين إحداهما نصيّة والأخرى بصرية.

وتُؤسّس تلك القصائد المنقوشة في بهو السباع، مثلها مثل القصائد المنقوشة في قاعة السفراء، للنمط نفسه من العلاقة الجمالية اللاتمثيلية مع التركيبة المعمارية المادية المحيطة بها والتي تمتدحها، علاقة لا تقوم على نظام من الرمزية المباشرة بين المفردات المختلفة للتعبير الفني (المفردات النصية والمفردات البصرية)، بل على نظام من المجازات قائم على نقل المعاني والتعريفات والهويات عبر جملة من الإشارات والدلالات. وقبل الشروع بتحليل نظام المجازات ذاك، فلنقتبس قصيدة ابن زمرك الطويلة المنقوشة في المنطقة المُمتدّة من قاعة الأختين إلى قاعة بني سراج:

أنا الروض قد أصبحت بالحسن حاليا ... تأمّل جمالي تستفد شرح حاليا

أباهي من المولى الإمام محمد ... بأكرم من يأتي ومن كان ماضيا

ولله مبناي الجميل فإنه ... يفوق على حكم السعود المبانيا

فكم فيه للأبصار من متنزّه ... تجد به نفس الحليم الأمانيا

تبيت له خمس الثريا معيذة ... ويصبح معتلّ النواسم راقيا

به القبّة الغرّاء قلّ نظيرها ... ترى الحسن فيها مستكنّاً وباديا

تمدّ لها الجوزاء كفّ مصافح ... ويدنو لها بدر السماء مناجيا

وتهوى النجوم الزهر لو ثبتت بها ... ولم تكُ في أفق السماء جواريا

ولو مثلت في ساحتيها وسابقت ... إلى خدمة ترضيه منها الجواريا

ولا عجبٌ أن فاتت الشهبَ في العلى ... وأن جاوزت فيه المدى المتناهيا

فبين يدَي مولاي قامت لخدمة ... ومن خدم الأعلى استفاد المعاليا

بها البهو قد حاز البهاء وقد غدا ... به القصر آفاق السماء مباهيا

وكم حلّة جلّلته بحليها ... من الوشي تنسي السابري اليمانيا

وكم من قسيٍّ في ذراه ترفعت ... على عمد بالنور باتت حواليا

فتحسبها الأفلاك دارت قسيُّها ... تُظِل عمود الصبح إذ لاح باديا

سواري قد جاءت بكل غريبة ... فطارت بها الأمثال تجري سواريا

بـه المرمـر المجلـوّ قـد شـفّ نـوره فيجلـو مـن الظلمـاء مـا كـان داجيـا
إذا مـا أضـاءت بالـشعاع تخالهـا علـى عظـم الأجـرام منهـا لآليـا
فلـم نـرَ قـصراً منـه أعلـى مظـاهراً وأوضـح آفاقـاً وأفـسح ناديـا
ولـم نـرَ روضـاً منـه أنعـم نـضرة وأعطـر أرجـاءً وأحلـى مجانيـا
مـصارفة النقـدين فيـه بمثلهـا أجـاز بهـا قاضـي الجمـال التقاضـيا
فـإن مـلأت كـفّ النـسيم مـع الـضحى دراهـم نـور ظـلّ عنهـا مكافيـا
فيملأ حجـر الروض حـول غصـونها دنانيـر شمس تترك الروض حاليـا(٢٠)

وحتى ضمن كل قاعة نجد في معاني القصائد المنقوشة الكثير من الدلالات والصور السماوية التي تُتيح لنا مطابقة قبة القاعة مع شكل من أشكال الأجرام السماوية. بيد أن تلك الدلالات لا تُشكّل إشارة مباشرة وصريحة توصّف القبّة كجرم سماوي، فالقبّة إذاً ليست تمثيلاً ولا رمزاً مباشراً لتشكيلات النجوم في السماء، بل إنّها مجرّد كائن تخييلي يحثّ الناظر على السلوك الإسقاطي، وذلك عبر إيحاء أو توليد صور مشابهة مجازياً لِما يمكن للمرء أن يفهمه أو يعرفه أو حتى يتخيّله وهو يتأمّل المشهد الرائع والساحر للقبّة. وتنبثق هذه الهوية المجازية للقبب من هيئتها وتركيبتها البصرية الخاصة القائمة على تصميم هندسي ثلاثي الأبعاد معقد جداً، يَعرض للناظر جسماً دوّاراً مُذهلاً ينحو إلى النمو كما لو كان كائناً عضوياً حيّاً تتغلغل فيه تلاعُبات الضوء والظلّ وتصدر عنه مؤثّرات ضوئية قويّة توحي بحركة متموجة تعرض للناظر مشاهد بصرية رائعة وكأنّه يرى ذرّات تشكّل الكون وفق قوانين فيزياء الأجرام الكونية، ولا يهمّ إن كانت حقيقية أم خيالية، في حركة نحو الأعلى ونحو الأسفل، انجذاب إلى المركز أو ابتعاد عنه، تنافر وتشظٍّ وانحراف أو تجمّع وتكتّل، كل ذلك تحت تأثير الضوء والظل... وشأنها شأن قبة قاعة السفراء، تُشكّل كل من قبتي قاعتي الأختين وبني سراج كينونة مزدوجة قادرة على تجسيد صور تشكيلات النجوم والمجرّات وفي الوقت ذاته قادرة ببساطة على تقديم الاستمتاع البصري بالنظر إلى شكلها الظاهر بمعزل عن أيّة دلالة،

والذي يمثّل تصميماً هندسياً خالصاً بالغ التعقيد يستدعي انطباعات تعجّ بالضوء والحركة وتراكيب الأشكال والخطوط والأجسام التجريدية البحتة.

غير أن النص الشعري المنقوش يُؤثّر في ظاهرة الإسقاط الفكري هذه للمجازات التي تُشكّلها القبتان ويضعها في مقام ميتافيزيقي محدّد ضمن العالَم الكوني التخيّلي المكوّن من الروائع الفنية للقصر النّصري. إنّه يضعها في مقام قريب من التشكيلات النجمية والكواكبية في الفضاء المتوسط نفسه حيث القبة الصغرى لكرسي العرش في قاعة السفراء، أيّ في الفضاء البينيّ بين العالَم الدنيوي والعالَم السماوي. وهذا يعني بالضبط أن قبتي المقرنصات، على الرغم من أنّهما تشغلان فيزيائياً نفس الارتفاع الذي تشغله القبّة الخشبية في قاعة السفراء، إذ تتموضع جميع هذه القبب في السقف المركزي للقاعات، إلاّ أنّهما لا تستحوذان على القيمة الميتافيزيقية ذاتها الخاصة بقبة قاعة السفراء، وذلك بسبب المقام المتواضع الذي تحتلّه تلك القبتان ضمن الترتيب الهرمي التسلسلي العام للنظام الكوني[٢١]. إذ يمثّل سقف قاعة السفراء في الترتيب الهرمي الكوني الذروة الوحيدة في القصر ككل ويحتلّ المقام الأسمى والأعلى في القيمة الميتافيزيقية، وكلّ ما عداه من سقوف في قاعات القصر الأخرى يتموضع تحته في القيمة.

يتّضح من هذه الملاحظات كلّها أن لا مجال للّغط والخلط بين النمطين في القصر (نمط قبة قاعة السفراء ونمط قبتي قاعة الأختين وقاعة بني سراج) ولا للفصل بينهما على المستوى الإدراكي تبعاً لكون كلّ منهما ثلاثي الأبعاد أم ثنائي البعد في تركيبته الهندسية، إذْ يحمل كلّ نمط منهما من دون أدنى شك معان ودلالات جمالية محدّدة بالاعتماد على الوظيفة العملية للقاعة ككلّ إضافة إلى تركيب وتضافر العناصر النصيّة والبصرية للعمارة. ومرة أخرى نقول: يُسهم كلّ من النمطين في جعل الناظر يختبر حالةً جمالية خاصة إما ذات طابع لاديني أو ذات طابع سياسي ديني، على الرغم من أن كليهما يخضعان للقوانين الجمالية ذاتها التي تُناسب نظام الهندسة التصويرية.

هندســة الحـركـــة:

في حديثنا عن المؤثرات الضوئية المنبثقة من المقرنصات السقفية والتي توحي بالحركة، نكون قد وصلنا إلى النمط الثاني من أنماط التصميم الهندسي في قصر الحمراء: ألا وهو هندسة الحركة، إنّه نمط هندسي يقوم على الحركة بشكل أساسي. ولا شك في أن مقولتنا هذه تُعيد إلى أذهاننا حقيقة أن نمط الهندسة الذي ناقشناه آنفاً، أي هندسة التصوير، يرتبط بالحركة في بنيته المفاهيميه الجمالية. وبناءً عليه، فإنّه يمكن النظر إلى القبب المقرنصة بوصفها مزيجاً مركّباً من نمطي هندسة التصوّر وهندسة الحركة، وبتعبير أدق بوصفها هندسة تصويرية تنطوي على أسس حركية. غير أنّه يُمكننا أن نجد بين التركيبات الهندسية المتطورة والمتنوعة أطروحة مستقلّة بذاتها يمكن أن نصنّفها في خانة هندسة الحركة من دون أن تُظهر أيّة سمة تصويرية على الإطلاق، أيّ إنّها حركيّة محض من حيث أنّها تبقى تجريدية بشكل كليّ، مُشكّلة كينونة جمالية أُحادية، لا مزدوجة. ولعلّ السّمة الجوهرية لهذه الكينونة الأُحادية تكمُن في أنّ كلّ معانيها ودلالاتها الوجودية إنّما تتركّز في حَرفيّتها وفي تركيبتها البادية للعيان. ولمّا كان تعريف الهندسة في الأساس «علم الوجود المادي الذي يتحدّد موضوعه بالامتداد المكاني للأشياء الطبيعية»[٢٢]، فإنّ هندسة الحركة تُعنى بالامتداد المكاني لشيء محدّد في الطبيعة، ألا وهو الحركة. في الواقع يمكن أن نطلق على هذا النمط الثاني من الهندسة اسم "التجريد الهندسي الحركي". ويبقى علينا أن نُشير إلى أماكن القصر التي تأثّرت بهذا النوع المُحدّد من التطبيق الجمالي وكيف جرى التعبير عنه.

يُعدّ الحمّام الملكي خير مثال في قصر الحمراء على هذا النّمط من التشكيل الهندسي (الصورة رقم XVII). حيث ينتمي العديد من الألواح الأفقية المرصعة في الأجزاء السفلية من الجدران داخل الغرف المتعددة، وبعض أجزاء الأرضيات[٢٣]، وتركيبة فناء بهو السباع، إلى هذا النمط من الهندسة[٢٤]. وهكذا نجد هنا أيضاً، كما هي الحال بالنسبة لهندسة التصوير، نسختين اثنتين من

النمط العام ذاته، أولاهما: هندسة الحركة المستوية على الجدران والأسطح والأرضيات، والأخرى: هندسة الحركة الفراغية التي تتجلى في فناء بهو السباع. والآن سنُباشر بدراسة النسخة الأولى.

تعكس الأسطح الهندسية المكسية بألواح خزفية متعدّدة الألوان صوراً حركية، ولذلك فإنّها تُصنَّف في خانة هندسة الحركة. بيد أنّه لا بدّ من فهم مفردة "صورة" هنا على أنّها نوع من أنواع التعبير البصري، وبالتأكيد لا بوصفها صورة رمزية أو تمثيلاً أيقونياً. وهذا يعني أن المضمون الإدراكي الحسّي لهذه الزخرفات وتركيبها الشكلي يؤلفان معاً تجسيداً بصرياً لمبدأ الحركة. ولعلّ أبسط الأمثلة من حيث التصميم الهندسي ولكن أكثرها تعبيراً حركياً خالصاً من وجهة النظر الجمالية، إنّما نجدها في الحمامات، حيث تتّبع ألواح السيراميك التي تزيّن وتزخرف الجدران نموذجاً نمطياً من التنظيم الحركي.

وتعرض تلك الألواح، وفق هذا النموذج، تشكيلات هندسية بسيطة لها وحدة بناء واحدة متكرّرة لكنّها مطلية بالتناوب بألوان أساسية حيوية متباينة تُغطّي السطح بشكل كامل، وغالباً ما يُترك فراغ أبيض كفاصل بين الوحدات. وهكذا تبدو المساحات البيضاء في تناقض صارخ مع الأشكال الملوّنة والسوداء، ما يولّد تبايناً دراماتيكياً فيما بينها، يتعزز بتأثير الألوان الأولية اللماعة والبرّاقة المتلاصقة والمتناوبة. إضافة إلى ذلك فإنّ تباين درجات الألوان والأبيض والأسود، وتكرار الأشكال وترتيبها وتنظيمها وتناوبها بشكل منهجي مع بعض الانحراف الخطي في بعض الحالات، من شأنه أن يُسهم في خلق إيقاع خطي ولونيّ ويضفي على اللوحة حيوية ويوحي بحركة اهتزازية على سطحها؛ ويُعدُّ كلّ هذا بمثابة مؤثرات أساسية لمبدأ الحركة. وهكذا تتشكّل آلية ديناميكية بارعة من العناصر البصرية الأساسية الثنائية البعد كالخطوط والألوان وتدرّجات الضوء والظلام، تزجُّ الأشكال الهندسية في سياق حركي وحيوي. وتحوّل مثل هذه التركيبة العمل الفني إلى إطار جمالي حسّي خالص وشكل جمالي تشغُل فيه الحركة بحدّ ذاتها غاية العمل الفني وقصده المطلق والنهائي[٢٥].

يُطلِق هذا النظام الجمالي بتضافر جميع مكوّناته، ظاهرةً إدركيةً حسّيةً خاصة تتمثّل في إثارة حركيّة للعين، وهي الاستجابة الإدراكية الحسية الوحيدة المتوّقعة هنا. بتعبير آخر، تتمثّل خبرة الناظر حصراً في حسّه البصري للحركة التي تنتجها تلك الزخرفة عبر ماديّتها الصرفة. فليس في الأمر عملية نقل ولا إسقاط تخيّلي، بل إنّ ما يحدث فعلاً ينحصر في كونه عملية إدراك بصري مباشر للأشكال الهندسية الصرفة، والتي يتمثّل جوهرها بالحركة التي تصل إلى البصر مباشرة ودون أي وسيط أو إشارات، أي إنّ الأمر في مجمله عبارة عن ظاهرة جمالية تتضمّن تجربة حسّية صرفة قائمة على علاقة حيوية أساسية بين الشيء المنظور وجسد الشخص الناظر من خلال حاسة البصر. ومن شأن أصغر حركة للعين أو حتى أقل خفض أو فتح للجفن أن يفعّل هذه العلاقة الديناميكية البصرية الفيزيائية بين الناظر والمنظور. وفي نهاية المطاف، يكمن المعنى الجوهري لهذه الأطروحات الهندسية في مظاهر الحركة المتنوّعة، كما تتمثّل التجربة الجمالية التي تسعى تلك المظاهر الحركية إلى تحفيزها في الاستمتاع البصري بالحركة.

وتتناسب مثل هذه اللغة البصرية مع الوظيفة العملية للمكان الذي اختيرت من أجله. ففي حمّام القصر على سبيل المثال، تعمل اللغة البصرية على تحويل جدران الحمّام إلى شاشات عرض مُفعمة بالحركة والحيوية تستحسنها العين وتستمتع بها، في وقت يسترخي فيه جسم الناظر ويستسلم للمُتعة التي من أجلها شُيِّد البناء، وهكذا توّفر تلك اللغة البصرية إطاراً معمارياً مُمتعاً ومُبهجاً. وتسعى النقوش النّصرية في المكان إلى استكمال هذه الصورة وتقديم تعبير شاعري عن هذا النشاط بمفردات أدبية تعكس صدى هذا التحفيز البصري للحواس. وأمّا في زوايا القصر الأخرى التي يمكن لعين الناظر مباشرة أن تقع فيها على زخارف مشابهة على المستوى الأدنى من البناء، فتُشكّل تلك الزخارف عروضاً حركيّة تجتذب اهتمام الناظر، ما يشكّل نوعاً من الإنذار الجمالي الذي يُحضّر الناظر ليكون جاهزاً للغوص في التجربة

الجمالية الكاملة للعمارة. وبهذه الطريقة، يجد الناظر نفسَه في خِضمّ عالَم كامل من الغنى الفني البديع وبالتالي بوسعه اكتشاف مكامنه على أكمل وجه لأنّه على استعداد لذلك.

أمّا بالنسبة إلى التركيبات الهندسية الأكثر تعقيداً التي يُمكن للمرء أن يراها على الألواح الخزفية التي تُغطّي جدران شرفة اللندراخا على سبيل المثال، فيبدو من الصعب تحديد طبيعتها الجمالية ومعناها الجمالي بدقّة. ولا شك في أن تلك الألواح الخزفيّة تنطوي أيضاً على خصائص حركيّة لتجاور وتتابع المساحات المطلية بالألوان الأساسية وللإيقاع الخطي للنقوش النافرة بدرجات الأسود والأبيض. ولمّا كانت تلك الألواح الخزفية جزءاً من تركيبة متكاملة مع سائر الألواح الأخرى المجاورة، فإنّها تتضافر مع جيرانها لتحقيق وظيفة مشتركة وخلق انطباع بصري ساحر. إلاّ أنّ مظاهرها المعقدة القائمة على تراكيب رياضية دقيقة تجعل من الحقل الفيزيائي الحركي حقلاً مفاهيمياً ذا فكر هندسي تطبيقي، من حيث أن الحركة لم تَعُد المبدأ الجمالي الأساسي لتلك الألواح، بل مجرد سمة بصرية هامشية للتجسيد المادي للمثالية الرياضية. لذلك تستدعي تلك الأطروحات الهندسية إدراكاً خاصاً لم يعُدْ يعمل ضمن عالَم الحواس الملموس فقط، وإنّما ضمن الفضاء التجريدي والفكري للعقل أيضاً. وبتعبير أدقّ، تستخدم تلك الأطروحات لغتين اثنتين، لغة مادّية بحتة ترى الأشكال الهندسية بوصفها كينونات مستقلّة تدلّ على ذاتها فقط، ولغة مفاهيمية ترى تلك الأشكال تجسيداً مادياً للأفكار والمثاليات. ولذلك فإن هذه الأطروحات، وخلافاً للتشكيلات الحركية البحتة ولتشكيلات هندسة التصوير الخالصة، هي كينونات مزدوجة تعبّر عن ذاتها في إطار حقل جمالي مزدوج قوامه المادة المحسوسة والمفهوم الفكري. ويرتبط هذا الجانب بالمحور الثالث من بحثنا، ألا وهو هندسة المفاهيم، بيد أنّه لا بدّ لنا أولاً أن نحلّل هندسة الحركة الفراغية في مثال فناء بهو السباع (الصورة رقم XVIII).

إنّ المبدأ الجمالي القائم على الحركة ذاته، والذي يحكم هندسة الحركة المستوية ذات البعدين، هو الذي يُطبّق أيضاً على هندسة الحركة الفراغية الثلاثية الأبعاد. إذ يتكوّن فناء بهو السباع من نظام معقّد من القناطر يقسمه إلى أربعة أروقة معمّدة في جناحين اثنين متوضّعة بشكل متناظر نسبة لمحورين متصالبين. ومن الواضح أن توزّع الأعمدة الرشيقة الكثيرة ومخطط القناطر وارتفاعها ومسقطها الجانبي وحجمها، كلّ هذه الصفات المحسوبة بدقّة رياضية فائقة من شأنها أن تولّد إيقاعاً فراغياً وخطياً متغيراً بشكل مركّز جداً. ويتشارك هذا الإيقاع الثلاثي الأبعاد مع التناوب المتقن للفراغ والامتلاء، وللفتح والإغلاق، وللضوء والظلام، وللاتساع والتضيّق من أجل تأليف نوع من الموسيقى البصرية بنوتات متعددة الألوان وبالغة التفاوت والتنوّع. وعلاوة على ذلك، يوفّر إسقاط الجناحين على أرضية الفناء نوعاً آخر من التناوب بين السطوح القريبة الأمامية والبعيدة الخلفية. أمّا مركز الفناء، حيث تنتصب النافورة البهيّة، فيُشكّل نقطة تناظر عامّة لجميع هذه العناصر. إنّ هذا التوزّع بحدّ ذاته، الذي يؤكّد على الترتيب المعماري المتناوب وفق إيقاع معين، إنّما هو توزّع حركيّ بامتياز، أو بالأحرى حركي ظاهراتياً، وذلك بعيداً عن أي تأويل أو تفسير يمنح الفناء معنى تمثيلياً مزعوماً بوصفه «صورة للجنّة»[٢٦]. وفضلاً عن ذلك، تكتسب هذه الحركيّة المزيد من الأهمية والقوة الجمالية من وجود المشاهد ومن تفاعله مع المكان، كما تعتمد بشكل أساسي على سلوكه الجسدي ضمن الفراغ المعماري.

وإنّه لمن المعروف حسب أبسط القوانين الموضوعية للظاهرة الحركية البحتة أنّ الهندسة الثلاثية الأبعاد تنتشر في الفراغ، وتتغيّر تركيبتها وتتبدّل تبعاً للمكان الذي يُنظر إليها منه، أي تبعاً لموقع الشخص المشاهد على أرض الفناء ولِما يثير انتباهه ويلفت نظره انتقائياً. وبمجرد أن يقوم المشاهد بأدنى خطوة أو أدنى حركة في الفناء، وهو النشاط الأساسي للمرء في مثل ذلك المكان، يتغير المنظور البصري للتركيبة الهندسية وتتشكل صورة جديدة لتلك التركيبة في عين

الناظر. وبالنظر إلى تعددية تناوبات العناصر وتركيباتها المعقّدة وتنوّعها المنظوري، فإنّ هذه التغيّرات والتبدّلات البصرية تتنوّع بشكل ملحوظ تبعاً لشكل وإيقاع حركة جسد الشخص الناظر: إنّه تنوّع افتراضي يتشكّل من سلسلة من المقاطع البصرية المتلاحقة ينحرف فيها المركز ويُبدّل موضعه من وسط المشهد إلى زواياه، كاسراً بشكل غريب التناظر السائد في تنظيم البهو على أرض الواقع. وتُشكّل هذه الحركيّة المعروفة والفعّالة إيجابياً، ظاهرة فنية يسعى اختصاصيو التصوير الضوئي إلى إظهارها في صورهم، كما يمكن لأيّة كاميرا الاستفادة منها بوساطة ما يُعبَّر عنها بالفرنسية بمصطلح «بالاياج أوبتيك balayage optique»، أي المسح الضوئي.

وأخيراً، تمتلك هذه الهندسة الفراغية حركة جمالية موضوعية وداخلية ودائمة، تتحوّل في عين الناظر إلى حركة اختبارية ذاتية وظرفية، ولهذا، يُمكننا التأكيد على أنّنا حيال شكل من أشكال الحركة المزدوجة، حركة من الناحية الموضوعية وحركة من الناحية الاختبارية، وأنّ هذه الحركة أيضاً تمتلك من الناحية الأنتولوجية وجوداً مزدوجاً: أحدهما موضوعي، والآخر ذاتي.

هذه هي سمات ومحدّدات هندسة الحركة الثلاثية الأبعاد المُطبّقة في قصر الحمراء، وكذلك مُحدّدات التجربة الجمالية الأوّلية بالتوصيف الظاهراتي التي يختبرها أي شخص يتجوّل في فناء بهو السباع. ولا شك في أن تلك المُحدّدات قد جرى تصميمها وتنفيذها عن وعي وإدراك بما يتفق والمقاصد والغايات المرجوّة من التصميم الأوّلي للصرح. إنّها تحقق، على أكمل وجه، التوقعات المرتبطة عادة بوظيفة فناءات العديد من القصور، أي توفير مكان جميل ومُمتع وساحر للتجوال والترفيه عن النفس من خلال إشراك الحواس والجسد في المشهد الفني. وعلى الرغم من أنّنا قد ركّزنا تحليلنا على هذا الجانب الخاص من البلاط، إلاّ أنّه ينطبق بالتأكيد على الكثير من الجوانب والانعكاسات الأخرى، وبخاصة تلك المتعلقة بالدلالات الميتافيزيقية المحتملة. بيد أن هذه الإشكالية تستحق بحدّ ذاتها دراسة أخرى مستقلّة.

هندســة المفاهيم:

نجد في قصر الحمراء، الكثير من الألواح الخزفية والجصية التي تندرج تحت نمط هندسة المفاهيم. ويتجلى هذا النمط من الهندسة بأعلى درجات تطوّره في أكثر أجزاء القصر زخرفة وروعة وتألقاً، كجدران قاعة السفراء على سبيل المثال وتلك الجدران التي تحمل القبب المقرنصة. يُشكّل مصطلح «مفاهيم»، المبدأ الأساسي المُحدِّد لهذا النظام الهندسي، والذي لا علاقة له لا بالحركة ولا بالشكليّة البحتة ولا بالمجاز، وإنّما هو تعبير جمالي لمفهوم الهندسة كموضوع أو شيء مثالي، كمثالية ناتجة من الفكر الرياضي الخالص، أي «أعلى أشكال نتاج العقل»[٢٧]. ولا تقوم أطروحات هذا النمط الهندسي فقط على الفكر الرياضي الخالص كما يبدو، بل على شكلها النهائي ودلالاتها الفنية أيضاً، من حيث أن طبيعتها الجمالية مثالية خالصة. إن هذا النمط من الهندسة، شأنه شأن جميع المواضيع الرياضية البحتة، يمكن تعريفه من الناحية الأنتولوجية على النحو الآتي:

> **إنّ كيانه شفاف كلياً وهو عبارة عن ظاهرة خالصة. موضوعي بالمطلق، أي إنّه خالٍ من أيّة خبرة ذاتية، ومع ذلك فإن حقيقته في ظاهره. لذلك، يقتصر دائماً على معناه كظاهرة، ويكمن وجوده منذ البدء في كونه موضوعاً لوعي محض**[٢٨].

وبالتالي، وخلافاً لنمطَي الهندسة السابقين، هندسة التصوير وهندسة الحركة، ما من فرق في هذا النمط الثالث بين الوسيلة والهدف بوصفهما مفردات العملية الفنية، فهما متطابقان تماماً. وإنّ ما تهدف هندسة المفاهيم لإيصاله، إنّما يتمثل في الفكر الهندسي البحت، وذلك من خلال تعبير فني بصري يتمثّل في تجسيد مادي للفكر في هذه المرحلة الأخيرة بالذات من عملية الربط بين الفكرة المجرّدة وتجسيدها الحسّي في أشكال مرئية، إنّه نقطة الاندماج والانصهار بين الاثنين. ويتمثّل الهدف الجمالي الأساسي من هندسة المفاهيم في قصر الحمراء في التعبير المادي عن ظاهرة تحويل الفكر الهندسي الصرف إلى موضوعات

هندسية، وكذلك في إكساء خلاصة الفكر الرياضي المحض ثوباً جمالياً حسّياً يُدركه الناظر مباشرة بعيداً عن أي تفسير. ويتجلّى المنطق الجمالي لأيّ فن مفاهيمي عموماً في منح المفهوم أو الفكرة المجرّدة إمكانية التمظهر أو التجسّد الحسّي، وذلك من خلال عملية تحويل للتفكير المجرّد المُستتر إلى تفكير مرئي ظاهر. وتجدُ هذه العملية، التي تجعل الأعمال الفنية تنحو جذرياً باتجاه التجريد، في قصر مورِش المثال الأفضل في النطاق الثنائي البعد. وهكذا نرى تشكيلات هندسة المفاهيم على جدران القصر فقط. ويبقى السؤال المطروح هنا: كيف يُمكن للمرء عملياً أن يتعرّف على هذا النمط ويميّزه عن سائر أنماط الهندسة الأخرى؟!

ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال، لأنّ التركيبة المعمارية تمزُج ببراعة فائقة بين الأنظمة والأنماط المختلفة من الهندسة. لكن، للتعرف على زخرفات هندسة المفاهيم، لا بدّ من تطبيق معيارين اثنين: يقوم المعيار الأول على تركيبة رياضية دقيقة ومعقّدة تُضفي على السطح هوية لا لُبس فيها لأطروحة هندسية مثالية؛ أمّا المعيار الثاني، فيتمثّل منطقياً في غياب الخصائص التصويرية وغياب سيطرة الميّزات الحركية، مع أنّنا نجد في بعض النماذج، كالألواح الخزفية التي تُغطي جدران قاعة السفراء، أنّ الأطروحات الهندسية المفاهيمية لا تخلو تماماً من صبغة حركية حقيقية. وفي هذه الحالات تظهر الحركية كأثر إدراكي ثانوي لاحق ناتج عن تركيبة بصرية محدّدة، لا تُشكّل بحدّ ذاتها أولويّة مطلقة أثناء تصميم الشكل الزخرفي، كما كانت الحال في زخرفات الحمَّام، وإنّما يتمثّل الهدف الفني الجوهري ومغزى أطروحات هندسة المفاهيم في إظهار الفكر الرياضي.

وبعد تعريف نمط هندسة المفاهيم، يمكن تركيز النقاش والتحليل على نقطتين أساسيتين متمايزتين: تتعلق النقطة الأولى بفهم واستيعاب النظام الرياضي العددي الذي تقوم عليه الزخرفات كموضوع للدراسة، تماماً كالدراسة التي يُجريها المرء لمخططات الأعمال الهندسية الأخرى، بفارق وحيد متمثّل في

أن الرسومات والزخرفات التي ندرسها هنا تعرض الجمال للعيان عبر تباينات شديدة من الألوان البراقة وفي بعض الأحيان عبر أشكال زخرفية نباتية وكتابية بالخط العربي الجميل. أمّا النقطة الثانية، فتُعنى بالقيمة الفلسفية التي يحملها المفهوم الهندسي والتي ينثُرها العمل الفني في المكان، أي إنّها تُعنى بالتفكير الفلسفي بمفهوم الهندسة بحدّ ذاته بصفته موضوعاً مثالياً «يقوم دائماً على المثاليات المورفولوجية للتخييل والإحساس»[٢٩]. ومن الواضح، كما أشار غرابار Grabar، أن الزخرفات الهندسية في قصر الحمراء لا يمكن أن تكون مجرّد تركيبة جذّابة من الأشكال الهندسية، إذ ينطوي استخدامها المُسرف في الصرح من دون أدنى شك على تحميلها وظيفة معرفية تجعلها بمثابة إناء يحتوي تلك المثاليات، وذلك من خلال ما تستحضره في فكر الناظر من دلالات فلسفية وتجاوبات توافقية وقيَم مطلقة، كربطها الميتافيزيقي مع أفكار الترتيب والتناسق، بالإضافة إلى التزامها بجدليات المتناهي واللامتناهي، ذلك لأن "الهندسة ممكنة... فقط لأن المبدأ الأساسي لعلم الظاهرات المُتمثّل بالمحدودية المتناهية يتفاعل دائماً مع قطب مثالي لامتناهٍ (ولاموضوعي)، يتمثّل بالأرض التي نقف عليها، فهي نقطة الصفر التي يُنسب إليها كلّ إدراك حسي، إنّها «الأفق اللامتناهي لكلّ شيء»[٣٠].

ولا شك أن هذا النقاش كان يقتضي تحليل هندسة المفاهيم في سياقها الإسلامي الفكري الكليّ الشامل، ومن منظور المعرفة الكونية الشاملة للفلسفة واللاهوت والعلم التي انبثقت منها التطبيقات الهندسية وتطوّرت بمساعدتها ودعمها. ولقد شرحت الباحثة نسيب أوغلو Necipoğlu هذه المسألة السياقية للهندسة المعمارية الإسلامية بطريقة شاملة في كتابها «مخطوطة الأشكال الهندسية في قصر الباب العالي». ونكتفي هنا بعيداً عن معالجة هذه المسألة الكبرى والبالغة التعقيد، بالتأكيد على أن لهندسة المفاهيم في قصر الحمراء على وجه التحديد وظيفة فلسفية واضحة ومحدّدة، من حيث أنّها تُفعّل، عبر ما تشكّله من بيئة فنية بصرية، الدلالات الفلسفية على مثالية وفكر الهندسة والتجاوبات

التوافقية معها. وينبعث هذا النمط من الهندسة من رؤية هندسية للعالَم قائمة على موضوعية الفكر الرياضي، الذي بالتعريف، يتجاوز الزمان والمكان. وهكذا يُضفي هذا الوجود المتجاوز للهندسة على قصر الحمراء قيمة كونية واضحة ومحدّدة، يُعبّر عنها إدموند هَسِرل Edmund Husserl، الباحث الألماني في علم الظاهرات، بأسلوبه الواضح المثير للإعجاب على النحو الآتي:

بيد أن الوجود الهندسي ليس وجوداً نفسياً، فهو لا يوجد كشيء شخصي ضمن مجال شخصي من الوعي: بل إنّه وجود موضوعي بالنسبة «لكل شخص» (بالنسبة لخبراء الهندسة الفعليين والمحتملين، أو بالنسبة لأولئك الذين يفهمون الهندسة). وفي الواقع، تمتلك الهندسة منذ تكوينها وجوداً يتخطّى الزمن، وجوداً - نراه بكل ثقة - مُتاحاً لكلّ الناس، ولعلماء الرياضيات الفعليين والمحتملين قبل سواهم، ومُتاحاً للأعمار كلّها. وينطبق هذا على أشكال الهندسة جميعها وعلى كل أنماطها الخاصة[٣١].

لكن عملية إدراك أطروحات هندسة المفاهيم ليست واحدة في كل أرجاء البناء، وذلك بفعل تأثير المادة الفنية بحدّ ذاتها التي ترسم ظروفاً وبيئة فنية خاصة تؤثّر على تلك العملية. ففي الواقع، لا بدّ للوحات وأعمال هندسة المفاهيم أن تتلوّن وتتأثّر بالدلالات الخاصة للبيئة الطبوغرافية المحيطة بها. وكما بيّنّا سابقاً، فإنّ تلك الدلالات تتأثّر بشدّة بالتركيبة الجمالية المتشابكة المكوَّنة من الأشكال البصرية الصرفة والنقوش النصية، كما تتأثّر أيضاً بالوظيفة المعمارية للمكان. ويؤثّر حاصل جمع تلك العناصر كلّها على تلك الظاهرة الإدراكية، إذ يوجّهها ويحدّد مسارَها في اتّجاهات ومناحٍ فلسفية متنوّعة، منها الديني ومنها الميتافيزيقي ومنها الكوني ومنها الجمالي.

ولنطبّق الآن ما ذكرناه بخصوص تأثير البيئة المحيطة على مثال قاعة السفراء. تقوم المساحات الشاسعة المفاهيمية على جدران القاعة فوق الفجوات، والتي تعمل على تحضير المشاهد للمنظر الساحق الخلاّب للقبة، بتجميع الإيحاءات الميتافيزيقية للغرفة وتحويلها إلى شاشات عرض لأفكار وفلسفات

كونية كوزمولوجية. ففي الواقع، لكي يبلغ الناظر السويّة العُليا الفريدة للقبة اللامتناهية، انطلاقاً من السوية العادية للعالم المادي الموجود في الأسفل، عليه أن يجول بنظره فوق هذه المنطقة الانتقالية المشكّلة من مساحات فسيحة مُصمتة جامدة لا حدود لها، تقطعها تقسيمات معقّدة وصغيرة جداً مُمتّدة إلى اللانهاية؛ يُشكّل ذلك كلّه تجسيداً مادياً لمفهوم الفضاء الرياضي المطلق، حيث يتجرّد الإدراك الحسي بعد أن اجتاز عالَماً دنيوياً ملوّناً لامعاً ومُفعماً بالحيوية والحركة. باختصار، تُشكّل هذه الأطروحات المفاهيمية في قاعة السفراء هندسة ممرّ روحي من الحقل الفيزيائي إلى الحقل الميتافيزيقي، من النطاق المادي إلى النطاق الأسمى المُجرّد.

وفي بهو السباع، تؤدي الألواح الممتّدة تحت القبب المقرنصة وظيفة تتوافق مع نظام جمالي مشابه. إلاّ أنّها، بسبب السياق البصري العام السائد في بهو السباع، تولّد لغة مفاهيمية مرتبطة بفكرة محدّدة من الروعة الحالِمة والشاعرية، مُشتقّة ممّا يُمكننا تسميته «عالَم الخيال الفلكي» الذي يختلف، من حيث التراتب الهرمي، عن «عالَم الخيال السماوي أو الميتافيزيقي» الذي تُشكّله قبّة قاعة السفراء التي تحتلّ كما أسلفنا أسمى مرتبة في قصر الحمراء. وعلى أيّة حال، ترتبط هذه اللغة بشكل طبيعي بالمغزى الميتافيزيقي الكوني للقصر النّصري بوصفه مجازاً يصف التصوّر الإسلامي عن الكون. وسواء أكانت أطروحات الهندسة المفاهيمية ترتبط بهذه التركيبة المعمارية من القصر أو بتلك وفقاً لهذا المغزى الميتافيزيقي الشامل، فإنّها تُشكّل مساحات بصرية من التجريد الرياضي تهدف إلى إحراز انتقال في الإدراك والاستحسان الجمالي من المستوى الحسّي للوجود المادي إلى المستوى المعرفي للعقل والفكر والروح. تُشكّل هذه الأطروحات عالَماً ظاهراتياً للروح يُكمّل العالَم الظاهراتي الذي يُخاطب الحواس عبر أطروحات هندسة الحركة وذلك الذي يُخاطب النفس عبر أطروحات هندسة التصوير. ففي قصر الحمراء يسمح اجتماع هذه الأنماط الثلاثة باختبار تجربة جمالية شاملة للهندسة بصفتها أسلوباً للتعبير الفني.

لقد رأينا أن الهندسات المتنوّعة في القصر النّصري تُقدّم نوعاً من الفهم الجمالي يتضمّن مُتعاً متعدّدة مرتبطة بعضها ببعضها الآخر. وبتعبير أدقّ، تُقدّم هذه الهندسات فَهماً جمالياً يتضمّن خبرات متعدّدة متداخلة ومترافقة تَحدث ضمن العالَم التخيّلي ذاته المُتشكّل من نظام تجريدي كامل. وهكذا يختبر الناظر في الوقت نفسه أحاسيسَ وأفكاراً وإسقاطاتٍ تخيّلية عدّة متنوّعة من الإطار العقلي للأفكار والمفاهيم الصرفة (هندسة المفاهيم)، إلى إطار متجذّر بشدّة في العالَم المادي (هندسة الحركة)، مروراً بإطار ثالث يقع على حدود التصوير التشخيصي والتمثيل المباشر (هندسة التصوير). وهكذا يُحافظ الصرح على ميزته الإدراكية كوحدة متكاملة في الوقت الذي يُنتج فيه مُدرَكات تُعبّر عن العديد من المذاهب الفلسفية التي تتكشف وتتبدّى عبر التجسيد التمثيلي الفني للسلطة الإسلامية القائمة في الصرح.

الفصل الخامس

المنظومة الجمالية الدلالية للنقوش

في الفـن الإســلامي

ما الكلمات إلاّ صدفات مُفعمة بالأصوات. وكم في الكلمة الواحدة مهما صغُرت من قصص هناك!

غاستون باشلار Gaston Bachelard[١]

سنخصص هذا الفصل، الخامس والأخير من الكتاب، لدراسة النقوش من منظور التساؤل الجمالي العام عن معنى الإبداع الفني في الإسلام. لقد درس الباحثون بشكل مُوسّع فن النقوش وفن الخط العربي بوصفهما شكلين نموذجيين من أشكال الفن الإسلامي، وذلك من حيث صداهما الروحي وقيمتهما الرمزية والتربوية والصوفية وحتى الحسّية الصرفة، وتبعاً لوظيفة المكان أو المبنى اللذين يزيّنانهما[٢]. ولكن، على الرغم من اطلاعنا الوثيق على هذه المسائل، إلاّ أن اللغة الجمالية المطبّقة في الأعمال النقشية والكتابية لا تزال عصية على الفهم بالنظر إلى علاقتها بالوسط البصري. وكما رأينا في الفصل الذي يتحدّث عن بهو السفراء في قصر الحمراء على سبيل المثال، فإنّ الوسط الحامل للنقوش يُشكّل بحدّ ذاته كينونةً جماليةً مستقلةً تحتفظُ برابط خاص مع النقوش الزخرفية قائم على مجموعة من الخصائص الدلالية المهمّة للنقوش النصية والأشكال البصرية. وسيُركّزُ بحثنا في هذا الفصل على هذا الرابط الجمالي، الذي يُمثّل

المنظومة الدلالية للنقوش. وسيجري تسليط الضوء على ثلاثة مواضيع: موضوع النقوش ومحيطها البصري، وموضوع الخزف الساماني المزخرف بالخط العربي، وموضوع النقوش في أشكال الإيضاح التمثيلية في الكتب.

النقوش ومحيطها البصري:

من المعروف أنّه إزاء الإشكالية الشاملة للتمثيل التي تُخيّم على فنون الثقافة الإسلامية عامة، تظهر النقوش كبديل عن الصورة التمثيلية التشخيصية في الأعمال الفنية للحضارات العظيمة الأخرى. إذ تستحوذ تلك النقوش على قوة تمثيلية تشخيصية تولّد نوعاً من الصور الافتراضية في النطاق الحسّي الذي تحدث فيه، أطلق عليه العالمان دود Dodd وخير الله Khairallah[٣] تعبير «صورة الكلمة». وتنبثق هذه الأهلية الفريدة للكلمة من الظاهرة النفسية العامة المُتمثّلة بعملية التصوّر التي تُنتجها اللفظة، ظاهرة تحدّث عنها فيتغنشتاين Wittgenstein ببلاغة:

١٣٩... ما الذي يتبادر إلى الذهن حقاً عندما نفهم كلمة ما؟! - أليس شيئاً ما يشبه الصورة؟! وهل يمكن لذلك الشيء ألاّ يكون صورة؟[٤]

فضمن عالَم القداسة من الواضح أنّنا نجد النقوش الإسلامية بديلاً عن الصور المعروفة التي نجدها في البيئات الثقافية الأخرى كوسائل تربوية لإيصال الرسائل الدينية عبر الأشكال البصرية. وعلاوة على ذلك فإنّ تلك النقوش تؤدي في بعض الأحيان وظيفة التمثيل الأيقوني[٥] (بتعبير أوليغ غرابار Oleg Grabar)، وذلك ضمن تركيبة فنية تجريدية في الشكل، أي تركيبة خالية من التمثيل التشخيصي الموضوعي، تماماً كتلك القصائد الجدارية المنقوشة في قصر الحمراء.

ثمّة نقوش في (قصر الحمراء) يمكن وصفها بأنّها أيقونية، وذلك لأنّه يمكن إظهارها على أنّه جرى انتقاؤها بغرض التركيز على بعض غايات أو وظائف القصر الخاصة، أو لاستدعاء بعض الصور والدلالات التي لم تكن واضحة مسبقاً[٦].

وبتعبير أدقّ، تُسهم احتمالية ارتداء بعض النقوش تمثيلاً أيقونياً محدّداً، وخاصة تلك النقوش الشعرية، في تطوير المجاز التصوّري البصري كما ذكرنا سابقاً في الفصل الثالث من هذا الكتاب في مثال بهو السفراء وبعض التحف الفنية الإسلامية الأخرى[٧].

بيد أن هذا التعريف للنقوش ليس دقيقاً تماماً، إذ إنّه ليس من الممكن دائماً اختصار ظاهرة جمالية معقّدة بمفردات فنية خالصة. إذ يميل هذا التعريف أولاّ وقبل كل شيء إلى تقديم النقوش ببساطة بوصفها بديلاً عن الصورة أو مكافئاً لها، وكأنّ المرء بمجرّد تبديل النقوش بالصورة يحصل على نفس المنطق الدلالي الذي يُغطّي نمطين من الأعمال الفنية لا يختلفان سوى بتركيبتهما الشكلية فقط. ولو أجرينا معاينة دقيقة لنظام النقش الإسلامي، للاحظنا على الفور أنّه لا يشترك سوى بالقليل القليل مع نظام التمثيل التشخيصي التقليدي داخل محيطه اللاتمثيلي أو المزخرف. فعادة ما تُشكّل الصورة التمثيلية التشخيصية في مركز النظام الجمالي للعمل الفني الوسط الوحيد للدلالة من حيث أن الصور لها دلالاتها الموضوعية الخاصة تعريفاً، وذلك عبر تجسيد القصص أو تصوير أوضاع وأشياء معينة أو من خلال استخدام إشارات معروفة لإيصال مغزى رمزي مُحدّد بعينه. وهذا ما يتّفق مع المبدأ الأساسي الذي حدّده لودفيغ فيتغنشتاين:

٣٨٩... إن طبيعة التمثيل تُحتّم عليه أن يكون تمثيلاً حصرياً لهذا الشيء وليس لأي شيء آخر، ما يدفعنا للنظر إلى التمثيل بوصفه صورة تشخيصية فائقة السّموّ.

ويقول أيضاً:

٥٢٣- أودّ القول إن الصورة تُخبرني عن نفسها (أي عمّا تكون)- وحقيقة أنّها تُخبرني شيئاً ما إنّما تكمن في بنيتها الخاصة وفي أشكالها وألوانها[٨].

إذاً بالتأكيد تُضفي الصور حالة جمالية ثانوية على محيطها. وأمّا «العناصر الزخرفية» أو العناصر اللاتمثيلية التي قد تتواجد معها فهي لا تحمل

أي معنى محدد، إذْ إنّها لا تُعبّر صراحة عن أي شيء ذي دلالة أو يمكن تسميته بشكل مباشر. وأي عناصر إضافية غير ضرورية، كالزخرفات المُبهجة الخالية من المعنى الدلالي، إنّما تُسهم ببساطة في تجميل التمثيل دون أن يكون لها بحدّ ذاتها أي غرض فني. وبالتالي، فإن وافق المرء دون قيد أو شرط على تفسير النقوش على أنّها بدائل عن الصور، فإنّه يكون حينئذ قد افترض ضمناً أن تلك النقوش تقوم عبر فحواها الحرفي بإيصال كامل المعنى الفني للوسط الذي تتواجد فيه أو على الأقل الجزء الأساسي منه، وأن البيئة الزخرفية المحيطة إنما تُقدّم مجرد إطار جذاب لمتعة المتلقي أو تصوغ عالماً جمالياً ثانوياً يخضع للعالم الرئيسي المسيطر، ألا وهو عالم النقوش. وهنا نقول إن مجموعة الزخرفات ستخسر من دون النقوش جزءاً مهمّاً وأساسياً من دلالتها الفنية، وقد تخسرها كلّها. فكيف لهذه الفكرة أن تتّسق مع حقيقة أن الفنون الإسلامية، كما يعلم الجميع، قد طوّرت فن الزخرفة بوصفه شكلاً أساسياً ومهمّاً من أشكال التعبير الفني؟! ما من حاجة هنا لأن نؤكّد على أن الزخرفات الإسلامية لا يمكن فهمها ببساطة وبشكل حصري من خلال خصائصها الإدراكية الحسّية ومقدرتها على إنتاج الجمال فقط. وهنا نود إثارة مسألة مهمّة وأساسية قد أشرنا إليها سابقاً في الفصل الرابع، ألا وهي: هل يمكن للهندسة فعلاً أن تكون مجرّد ممارسة للبراعة الفنية الزخرفية؟ ألا تُظهر للعيان أشكالاً رفيعة من الإدراك والمعرفة، تماماً كما تفعل النقوش؟

لا بد لمثل هذا النهج الخاطئ في فهم النقوش أنْ يقودنا إلى شرح الأشكال الحسّية دائماً من خلال مغزى عباراتها النقشية، وإلى تضارب وخلط بين المدرَكات النصية والمدرَكات البصرية. وعلاوة على ذلك، لا بدّ أن ينتج عن هذا النهج أن النقوش تقوم بشكل تلقائي ومباشر بنقل معنى النص المنقوش وفرضه على محيطه الشكلي البصري، وكأن هذا المحيط لا يُشكّل بحدّ ذاته كينونة مستقلة يحكمها منطقها وقوانينها الجمالية الخاصة بها. وهكذا فإنّه سينتج أيضاً عن هذا النهج الخاطئ أن النقوش وكتابات الخط العربي بحروفه الجميلة المهيبة ستصوغ صراحةً القصد الجمالي ومغزى وسبب وجود البناء أو القصر

الذي تزيّنه وتزخرفه تلك النقوش والكتابات، حاملة بذلك أرفع وأسمى المعاني لتغرسها في بناء القصر، وكأنّها بذلك تبعث الحياة فيه[٩]. بعبارة أخرى، كانت النقوش وكتابات الخط العربي وفق هذا المنهج الخاطئ ستُخبر ببساطة كل شيء عن العمل الفني وتفصح عن مغزاه وفق نظام دلالي شبيه، أو حتى مطابق لنظام صفحة كتاب أو أي وسط كتابي آخر غير فني. ونستذكر هنا مجاز "الكتاب المفتوح" الذي يستخدمه الباحثون لوصف بعض التحف الفنية المُفعمة بالنقوش وذلك للدلالة على التميّز اللافت والاستثنائي للنقوش الإسلامية كوسيلة للإدراك الجمالي. وبالطبع لا يمكننا نكران حقيقة أن كتابات الخط العربي أو النقش الإسلامي، مثلها مثل النقوش اللاتينية في الفن الروماني أو الكتابة الهيروغليفية في المنحوتات والتماثيل المصرية، تُجسّد، في العديد من الوسائط الفنية، القصد المعرفي المُتمثّل في نقل رسالة لغوية خالصة. وانطلاقاً من هذا الواقع فقد عمد أوليغ غرابار Oleg Grabar إلى تصنيف هذا النمط من الكتابة ضمن فئة ما يسمى «النقوش الإعلامية»[١٠]. وينطبق هذا على الأعمال الفنية المتعلقة بالعبادة والسلطة، كتلك التي نجدها على سبيل المثال، في محراب المساجد أو في قبّة الصخرة المشرّفة[١١] حيث الكتابات الزخرفية تُؤدي وظيفة لغوية خالصة تُظهر بوضوح المعنى الديني أو السياسي للعمل الفني. لكنْ، يبيّن الواقع أن الآلية الإدراكية المعرفية للنقوش الإسلامية تتخطى هذه الوظيفة التقليدية والشاملة لعنصر الكتابة في الفنون البصرية، مُشكّلة علاقة دلالية متنوعة ومتعدّدة التكافؤ مع بيئتها المحيطة .

ففي حين يتميز النظام التقليدي للتمثيل من خلال الصور المادية بلغة ثابتة ومُحدّدة وذات اتجاه وحيد، تعمل تلك الصور على إيصال الدلالة الجمالية الكاملة للعمل الفني. وكما ذكرنا أعلاه، تُشكّل الكتابات والنقوش وما شابهها من الأعمال الفنية الإسلامية تراكيب مُتعدّدة الأوجه ومتحركة ومرنة، مدفوعة بدوافع متنوّعة وبقوة دلالية متغيّرة إلى أبعد حدّ، نابعة من اجتماع وتفاعل النقوش مع الأشكال الفنية البصرية. ويعود هذا التغير في القوة الدلالية إلى ما يُمكننا أن

نسميه «سلوك النقوش» الذي يتحدّد بمدى مساهمة تلك النقوش واشتراكها الكامل في زخرفة العمل الفني وبما إذا كانت تجتاح العمل الفني وتسيطر عليه أم تبدو معزولة عنه. فقد يشترك النمطان النصي المنقوش والشكلي البصري ويتضافران لتأدية الوظائف الدلالية والإدراكية الحسّية في لغة العمل الفني؛ وعلى العكس من ذلك، قد يتفرد أحدهما في تأدية تلك الوظائف أو قد يتقاسمانها في أحيان أخرى. وسبق لنا أن بيّنّا في تحليلنا لبهو السفراء، كيف أن نقوش البهو تشارك مشاركة فعّالة في صياغة الصورة الكونية السماوية للبناء، لكن يحدث ذلك بتوافق تام وتكامل مثالي مع النظام الإدراكي البصري للبناء، أي من دون أي تعديل أو تبديل في الحيّز المحسوس للعمارة الذي يُشكّل بحدّ ذاته نظاماً دلالياً ناضجاً ومستقلاً.

وثمّة في قصر الحمراء شاهد آخر على هذه الاستقلالية الجمالية لنمطي التعبير النقشي والبصري، شاهد ذو طبيعة تاريخية. حيث يروي عالِمُ التاريخ المقري في كتابه «نفح الطيب»، قصةَ قصيدةٍ للشاعر ابن الخطيب، الذي ألّف أعمالاً أدبية استُخدمت لزخرفة المجمّع النّصري:

إن أحد أفضل الأعمال التي جادَ بها قلم «لسان الدين» (وهو ابن الخطيب) هي قصيدته اللامية المشهورة التي يُخاطب فيها السلطان لدى عودته من المغرب إلى الأندلس... يُحكى أن السلطان، وبسبب الإعجاب الذي حصدته هذه القصيدة، أمر أن تُنقَش في قصوره بالحمراء، و(قيل أيضاً) أنّها لا تزال حتى الآن منقوشة في تلك القصور... [١٢].

يُسلّط هذا العمل التاريخي القيّم الضوء على حقيقة أن بعض النقوش، بفضل ظاهرة الاستقلالية تلك، يُمكن إدراكها بشكل مستقلّ عن جوارها البصري ومن دون الحاجة لوجود أي اتصال أو ارتباط دلالي معه، ما خلا أن كليهما، النقوش والجوار البصري، يرمز للحالة الملكية العامة نفسها.

ومن جهة أخرى، وتماشياً مع مقدرتها على التحول الجمالي ومع غموض المعنى الذي من المفترض أن تُقدّمه، فقد تمتزج النقوش بشكل كامل مع عناصر أخرى من المفردات الفنية. وفي هذه الحال تصبح النقوش ذاتها زخارف

صرفة من دون أي معنى إضافي، أو زخارف ذات معنى دفين أو مُقنّع على نحو مُتعمّد. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه يُمكننا تفسير العديد من النقوش في العمارة الإسبانية- المغربية والتيمورية. وعلاوة على ذلك، يُمكن للنقوش أن تخسر كليّاً وظيفتها الوصائية على الإشارات اللغوية الموضوعية لصالح إمكانيتها الزخرفية، متحوّلة بذلك إلى نمط نقشي بلا معنى يُدعى «الكتابة العربية الزائفة». ويستخدم عادة هذا النمط من النقوش في زخرفة التحف الفنية المعدنية كالتحف الإيرانية في الحقبة التالية للحقبة السلجوقية، والتي تُميّز ما يُسمّى «النمط الحي» لكتابة الخط العربي التي تتّسم بحروف ذات أشكال حيوانية وإنسانية مُجسّمة (الصورة رقم XIX). بل إنّنا في كثير من الحالات التي نقف فيها أمام نقوش غامضة مع أن فحواها اللغوي واضح للقراءة، نشعر بأن التعبير الإشاري للغة قد تقلّص من تقديم مغزى دلالي واضح وصريح إلى مجرد إعطاء مُؤشّر إلى معنىً ما، من أداة للتعبير عن غاية واضحة إلى مجرد رمز مبهم أو فارغ. أفلا يمكن أن تكون هذه هي حال الكلمات الزخرفية التي تتكّرر بكثرة تفوق كل الحدود مثل «الله» و«بركة» أو الشعار الجداري لسلالة بني نصر في قصر الحمراء «لا غالب إلاّ الله» على سبيل المثال؟!

تؤكد هذه الملاحظات على حقيقتين واضحتين ومهمّتين، على المرء أن يأخذهما بالحسبان عند دراسة النقوش الزخرفية في الإسلام: تكمن الحقيقة الأولى في أن الاحتمالات الدلالية للنقوش تعتمد على مبدأ التغير الجمالي؛ أما الثانية فتتمثّل في أن هذه الاحتمالات لا ترتبط بالضرورة مع فحوى النص بحدّ ذاته. وباختصار، إنّ التركيبة الجمالية للنقوش بكلّيتها هي التي تفعّل الاحتمالات الدلالية في المقام الأول. وسنستعرض في هذه النقطة من بحثنا أمثلة ملموسة من شأنها أن توضح بعض جوانب نقاشنا، وسننطلق بدايةً من الخزف الساماني المعروف في نيسابور وسمرقند (من القرنين الثالث هـ/التاسع م، والرابع هـ/العاشر م) بكتاباته الفنية العربية الباذخة الروعة والسحر (الصور رقم XX و XXI و XXII).

النظام الدلالي للنقش في الخزف السامانى:

يُقدّم الخزف المزخرف تحديداً بالخط العربي في آسيا الوسطى زمن الحكم السامانى، مادّة أساسية لبحثنا. لا نعرف تماماً الوظيفة الفعلية لهذه الخزفيات؛ بيد أنّه نظراً لكونها مصنوعة من مواد عادية متوفرة بكثرة، عادة ما تتكون من مادة طينية أو فخارية مكسوة بطبقة بيضاء ملساء ومزخرفة بكتابات ملوّنة باللون الأسود أو البني أو الأحمر[١٣]، فقد يكون لتلك الأواني الخزفية استخدام عامّ في الحياة اليومية. أمّا الكتابات المأخوذة من أدب الأمثال الشعبية وقصص الأخلاق والقيم التربوية التي تخلو من العبارات الدينية أو الاقتباسات القرآنية، فتبدو ذات طبيعة لادينية تدعم فكرة انتمائها إلى البيئة الشعبية من حيث سياقها التاريخي الحقيقي. وهذا ما يتّضح أكثر فأكثر إذا ما قورنت هذه الخزفيات مع مقابلاتها المعاصرة لها في البلاط العباسي، التي تُظهر مواد أكثر إتقاناً ودقّة، ما يدلّ على مستوى فني تقني أرفع بكثير من مستوى الخزفيات السامانية.

بيد أن تلك الخزفيات المتواضعة الصنع لا تتوقّف عن إدهاش وإمتاع ناظريها، وذلك عبر خصائصها الجمالية الرفيعة القائمة على التأثير البصري القوي لأشكال الخط العربي فيها. أَفَلم يتغنّ الباحث آرثر لين Arthur Lane بتلك الخزفيات بطريقة تلقائية ومن دون الاستناد إلى دراسة علمية قائلاً إنّها «جوهر الإسلام في حالته الصافية النقية»؟!. حقاً، قد تبدو بعض أفضل الزخرفات[١٤] وكأنّها تشعّ شيئاً من الروحانية، حتى ولو كان هذا مجرّد تعبير عن انطباع ذاتي متأثّر وقائم على خبراتنا الفنية المعاصرة. وفي الحقيقة، تُظهر الخزفيات السامانية، على الرغم من الاقتصاد الكبير في المواد والأدوات، مقدرةً لافتةً على تحويل مادة بسيطة متواضعة إلى عمل فني حقيقي، فقط من خلال الاستغلال الأمثل للخصائص الإدراكية الحسّية للمادة المتاحة ولطواعيتها التشكيلية. وتنبثق الفعالية الجمالية العظيمة لتلك الخزفيات من اقتصادها الكبير في التزيين والتشكيل، ما يُتيح للكتابة أن تُمارِس أعظم قوة تعبير ممكنة لها.

لذا، لا بدّ أولاً من استكشاف اللغة الجمالية الخاصة بتلك النماذج الخزفية وفك رموزها قبل متابعة نقاشنا.

وكما هي الحال عموماً في الدراسات الجمالية لأعمال فن الخط والكتابة، هناك دائماً جانبان يجب معاينتهما: الجانب الأول هو ما يُعرض ويبدو للعيان، أما الثاني فهو ما تعنيه الكتابة بالضبط من الناحية اللغوية. ومن ثم تدور المسألة حول فهم العلاقة المتبادلة القائمة بين نَمطي الإدراك بغية فهم المعنى الكامل للعمل الفني ككلّ. وبداية، فيما يتعلق بالمحتوى اللغوي للخزفيات، سبق وأشرنا أعلاه إلى أن المحتوى اللغوي ينبثق عموماً من الأدب الشعبي الذي يتحدّث عن الحكمة والقصائد القصيرة والأقوال المأثورة، وقد يتمثّل بكلمات منفردة تولّد صدىً أخلاقياً أو دينياً مثل كلمة "بركة" التي غالباً ما يجري تكرارها مرّات عدّة على نفس القطعة الخزفية. لكن قد يجد المرء أيضاً بعض الكتابات العربية الزائفة عديمة المعنى، أو بعض الكتابات غير المقروءة بفعل المغالاة في زخرفة الأحرف وتشويهها، وبعض العبارات المنقوصة التي تتطلّب شيئاً من التخمين أو الاستدلال لمعانيها الدلالية المحتملة. وفي هذه الحالة نقف أمام احتمالين: إمّا أن تنطلق الكتابة من مكان ما في المركز لتمتدّ فقط على جانب واحد من القطعة الخزفية، وإمّا أن تَعبُرَ الكتابة مساحة القطعة بشكل كامل وتظهر مقطوعةً عند الحافتين[١٥].

وهكذا، فقد لا نتعلّم من هذه النقوش، بالمعنى الحرفي لكلمة تعلُّم، شيئاً لم نكن نعرفه سابقاً من خلال الإرث الثقافي والحكمة الشعبية ومن خلال ظاهرة التواتر اللغوية أو التعبير الشفوي الشائع. ومن هنا يُمكننا الافتراض أن الدلالات النصيّة بحدّ ذاتها ليس لها سوى أهمية ضئيلة نسبياً. وهنا نرى أنّه من المغالاة، إن لم نقل من الخطأ، الجزم بأن الخزف الساماني إنّما يوفّر قاعدة شكليّة لإيصال نمط مُحدّد من المعرفة الشعبية. بل يُمكننا ببساطة الافتراض أن تلك الخزفيات التي تخفي جزءاً من محتوى النص المنقوش عليها أو معظمه، إنّما تُشكّل في الواقع شكلاً من أشكال اللعبة اللغوية أو حتى الفُكاهة اللغوية التي تعبث بالوظيفة

المعرفية الأساسية للكلمات وتُبدِّدها وتُقوّض وجودها بطريقة ما من خلال حذف أو تشويه ذلك الشيء الذي تستمدُّ منه معناها أصلاً. وقد يكون الهدف من تلك الخزفيات إضفاء شيء من السحر والشاعرية على الرسالة التي جرى إظهارُ جزء منها وإخفاءُ جزئها الآخر، وذلك عملاً برأي الشاعر الفرنسي مالارميه Mallarmé الذي قال: «أن نُسمي الشيء بصراحة يعني أن نزيل ثلاثة أرباع بهجة القصيدة التي تكمُن في تخمين المقصود ومحاولة الوصول إليه واكتشافه شيئاً فشيئاً»(١٦).

وهكذا فإن الدلالات اللغوية لنقوش الخزفيات لا تُشكّل بحال من الأحوال إثباتاً صالحاً وموثوقاً على فهم الدلالات الجمالية والفنية للعمل الخزفي ككلّ. وفي الوقت ذاته، من المؤكّد أنّ الكتابات تُقدّم غطاءً وذريعة لممارسة فن الرسم بالخط العربي على تلك الخزفيات. إذاً، لا يتحدّد معنى العمل الفني ككلّ من الدلالات اللغوية للكتابات، بل من خلال الناتج الجمالي الناجم عن اختيار فن النقش والكتابة بالخط المُجسّم كإطار فني للعمل ككلّ.

في الواقع، بما أن الأشكال البصرية تمتلك لغتها الخاصة، فإنّ هذه النماذج من الخزفيات تحثُّ الناظر على عملية إدراك حسّي للنقش والكتابة بالخط العربي، لا تكتفي فيها الأشكال البصرية بأن تُكمل عملية القراءة الفعّالة للنقوش والكتابات، بل إنّها تتجاوزها لتقديم شيء جديد في المقام الأول. وتلعب تلك الأشكال إلى حدّ بعيد على الغموض الناجم عن التوتّر الجدلي بين المجرّد والشكلي المحسوس، بين مثالية المعنى وواقعية الإشارة التي تُميّز فن النقوش. ومن الواضح أنّ هذه الخزفيات تُركز على الجمال المادي الصرف لشكل الكتابة بحدّ ذاته، بغية توليد أقصى درجات التأثير البصري من خلال إظهار خصائصها الإدراكية الحسّية بوسائط جمالية عدّة ومتنوعة. فمن خلال إظهار التبايُن الكبير بين لون الخط الداكن ولون الخلفية الناصع، تُظهر تلك الخزفيات أجزاءها اللغوية وتجعلها تبرز بوضوح وكأنّها مُعلّقة في الفراغ. كما إنّها تتنوّع في رسم حدودها وسماكة خطوطها بالإضافة إلى عناصر الزخرفة التي تُزيّن تلك الخطوط، فتصبح تلك الكتابات أقرب إلى تجسيد شيء جميل بحدّ ذاته منه

إلى مجرّد إشارة تدلّ على شيء مُحدّد آخر. وفي حقيقة الأمر، لا يمكن للمبدأ الفني المعروف الذي يَنظر إلى الكلمات بوصفها أشياء، لا مجرد إشارات، أن يجد تطبيقاً أنسب وأفضل من هذه الخزفيات التي تمنحُ الحروف قيمةً جوهريةً وسلوكاً جمالياً مُشابهين لقيمة وسلوك عناصر التمثيل التشخيصي، وتنسب لها الدور الفني للتمثيل الأيقوني بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى.

ومع هذا، لا يُمكن أن تقتصر الفعالية الجمالية الاستثنائية اللافتة للخزف الساماني على كونه فقط يُقدّم عرضاً بصرياً جميلاً للخط العربي، بل إنّ هنالك سبباً آخر وربّما أكثر أهمية لوجود الخزف الساماني يكمُن في مقدرته غير المتوّقعة على تحويل القاعدة المادية المتواضعة لتلك الخزفيات إلى تحفة فنية حقيقية ذات دلالات غنية متعدّدة، وذلك بفضل معالجات جمالية بحتة، لابفضل ما تحمله من تأليف أدبي مميّز. وخير مثال على هذه الظاهرة مجموعة من الأطباق المزخرفة باللونين الأسود والأبيض بتباين عالٍ جداً يجري فيها رَسمُ حروف سوداء اللون أو داكنة على خلفية بيضاء ناصعة أو فاتحة، فتبدو الكلمات كما لو أنّها مُعلّقة في أفقٍ غير مرئي. وبهذه الطريقة الغريبة غير المألوفة تتجلى تلك الحروف والكتابات في أكثر أشكالها قوة تعبيرية، ألا وهي قوتها التعبيرية الأصلية المُنبثقة من خط القلم الذي يولّده الخطاط على السطح الفارغ البكر، وهو يعي تماماً سمو و«قُدسية» العمل الذي يقوم به. وهكذا تصبح الأرضية البيضاء العارية الطبيعية والمتواضعة للتحفة الخزفية كالصفحة البيضاء أو قطعة القماش المُعدّة للرسم حيّزاً مجرداً من دون أي تحديد أو تعريف، يملؤه مجرد الوجود الشكلي للحرف أو للأثر الداكن لأداة الكتابة بمعنى دلالي مُميّز بغض النظر عن المعنى الحرفي للكتابة. ولعلّ هذه الظاهرة تغدو أكثر إدهاشاً في الحالات التي تنتشر فيها الكتابات أفقياً عبر الأطباق وغالباً ما تتخطّى حدودها الفيزيائية، الأمر الذي يُضخّم انفتاحها الجمالي. أمّا فيما يتعلق بالنماذج الخزفية المزخرفة بشريط من الكتابات بالخط الكوفي، فقد أشارت ليزا غولومبك Lisa Golombek إلى تأثّرها المُحتمل بفن التطريز أو زخرفة المنسوجات

بالطراز، والذي يشترك فعلياً مع تلك الخزفيات في التوزّع المكاني للكتابة المزخرفة على الخلفية أو الأرضية الحاملة:

يشبه الطبق الخزفي قطعة قماش نقيّة بيضاء يعبرها شريط رفيع مُطرّز. قد تبدو هذه المقارنة مختلَقة وبعيدة عن الواقع، بيد أنّها ستتوضح أكثر وتغدو واقعية تماماً عندما نستحضر إلى الذهن التقليد الاجتماعي السائد بتغطية الأشياء بمناديل جميلة. تأمّل المشهد الآتي (مع أن المشهد من الخيال إلاّ أنّنا نجد ما يماثله في نصوص كثيرة تصف كيف يجري تقديم الشراب من أوانٍ مغطاة بالمناديل الجميلة): نادل يجلب لسيده كأساً من الماء أو أي مشروب آخر محمولاً على طبق مُزيّن بالنقوش أو الكتابات، أما الكأس فمغطّى بمنديل مزيّن بالطراز. يأخذ النادل الكأس ويُقدمها لسيّده، فيظهر النقش في الطبق واضحاً للعيان. ثمّ يضع النادل المنديل على الطبق، الأمر الذي يسمح للنقوش المطرزة على المنديل والموجودة على الطبق بأن تتجاور وتتقاطع مكانياً[١٧].

سنذهب أبعد من ذلك لنقول إن جميع الأفكار حول وظيفة الشيء وحقيقته وهويته العمليّة، إنّما تتلاشى أثناء عملية التحوّل التي تطال هذا الشيء من خلال الحرف الذي يقوم بتحويل خلفية الطبق (الشيء هنا) إلى فضاء جمالي خالص، أو بالأحرى، إلى فضاء جمالي نقشي ومفهومي في المعنى الظواهري المحض على حدّ تعبير الفيلسوف جاك دريدا Jacques Derrida:

إذاً، إن تجسيد اللغة وتشكُّل الفضاء النقشي أو الكتابي يفترضان "ربطاً بينيّاً" متقارباً باستمرار بين المثالية والواقع عبر سلسلة من الخطوات تنقص فيها التدخلات المثالية رويداً رويداً وتتوحّد فيها الغاية ويتشكّل قصد موحّد. إنّ عملية تشكُّل القصد هذه هي حركة متواصلة ذهاباً وإياباً، تقوم بعمليتين متكاملتين إحداهما ربط مثالية المعنى والأخرى تحرير واقعية الإشارة. ويبقى هاجس كلّ واحدة من العمليتين مغزى ومعنى العملية الأخرى: إذ تعلن كلّ واحدة عن الأخرى وتتضمّنها[١٨].

ففي هذا الفضاء الكتابي الذي يشكّل المكان الأصلي والأرضية التي توضع عليها إشارات الكتابة بوصفها مثالية شكلية مورفولوجية، تُجسِّد عملية النقش الفعل الأوّلي للكتابة وتستعيد وجودها البدائي وأونتولوجيتها الأوّلية السابقة لأي غاية أدبية مُحدّدة والسابقة "للأصل القصدي في الحقيقة الراهنة"١٩، وهكذا تستعيد عملية النقش قيمتها السامية، أي جوهرها، وكما يقول جاك دريدا مجدّداً:

تُشكّل الكتابة، بوصفها مكاناً دائماً بالمطلق للموضوعيات المثالية، أي للموضوعية المطلقة، ذلك المجال السامي (‘مجالاً سامياً متجاوزاً لا موضوع له’ على حدّ تعبير جين إيبوليت)... فلم تعُد الكتابة مجرّد وسيلة دنيوية تقنية تساعد على تذكّر حقيقة ما، لا يتوقف معنى وجودها الذاتي على تدوينها. كما إنّ إمكانية أو ضرورة التجسّد في إشارة نقشية أو كتابية لم تعُد ببساطة شيئاً ظاهرياً واقعياً بالمقارنة مع ما هو موضوعي مثالي، بل إنّها باتت شرطاً أسياسياً لازماً لاكتمال الموضوعية الداخلية[٢٠].

وهكذا، تنطوي الخزفيات السامانية، بوصفها مكاناً لإحياء الدلالة الأولية الأساسية لفعل الكتابة وإعادة تفعيل وجودها بحدّ ذاته، على ذكريات روحانية مقدّسة وتبثها كصدىً قادمٍ من مكان بعيد. وهذا ما يُعيدنا إلى مقولة آرثر لين Arthur Lane التي أشرنا إليها سابقاً. فمن المستحيل حقاً أن نغفل حقيقة أن تلك الخزفيات قد وُلِدت ضمن بيئة حضارية إسلامية، تُشكّل فيها الرموز الكتابية، بعد اللغة المَحكيّة، مكاناً مرئياً وعالمياً لحقيقة جليّة أزلية غير مخلوقة، ألا وهي الحقيقة الدينية. إذ تُشكّل نقوش وكتابات الخط العربي أوّلاً وقبل كل شيء ‘الجسم المرئي للكلمة المقدسة’[٢١]. لذا فإنّ النقوش والكتابات، بما فيها تلك المكتوبة بالخط العربي، التي تُعيد إحياء أصالة معنى الكتابة، ‘ذلك المعنى المحفوظ بالاعتياد التراكمي والذي لا مانع من إحيائه’، كما توقظ أيضاً جوهرها الديني المتمثّل في كونها تجسيداً فعلياً ومُحتملاً للكلمة المقدسة في الفضاء الزماني المكاني المحسوس للكلام والكتابة. وفضلاً عن ذلك، وبغض النظر عمّا إذا كانت تلك الكتابات الخزفية السامانية تصوغ فكراً دينياً أم لا، فإنّ تلك

الكتابات المزخرفة والمزيّنة بأروع وأجمل فنون الخط العربي تظهر بنفس الخصائص والميزات الجمالية والإدراكية الحسّية السامية التي تتمتّع بها الكتابات القرآنية ذاتها. ولا تزال تلك الكتابات الخزفية تُشير إلى الدلالة الأوّلية العظمى للرمز الكتابي الإسلامي، ألا وهو تجسيد الحقيقة المقدسة، كما إنّها تُقدم لنا طريقة لاستحضار النص التأسيسي للدين الإسلامي بشكل مستمر.

وفي بعض القطع الخزفية تحديداً، والمزخرفة بكتابات عربية متمركزة حول نقطة واحدة، تعمل تلك الكتابات على بلوغ ذلك 'الإسقاط' الجمالي للشيء المادي (أي الطبق الخزفي هنا) في حقل ظاهراتي معنوي بحيث تحتشد مثالية المعنى وتتركّز في إشارات كتابية. إن تلك الكتابات تُشكّل مصفوفات أو شيفرات يمكن إعادة إنتاجها إلى اللانهاية، وهكذا تتحول الأشياء والأدوات العادية النفعية (الأطباق الخزفية)، كما في أمثلة أخرى، إلى فضاء جمالي تجريدي لامتناهٍ. وبرغم هذا، ونظراً إلى الشكل المحدد المنحني للأطباق، فإن تلك الكتابات تحتوي على إيماءة أو إشارة تخالف التوجّه الطبيعي للكتابة المتحررة بطبيعتها من المُحدِّدات الفيزيائية لصفحة الكتابة (المتمثلة بالطبق الخزفي هنا). وهكذا، فبدل أن تشكل تلك الكتابات خطاً مستقيماً يستمر إلى اللانهاية، نجدها تنحو في اتجاهات مستمَدة من شكل الطبق المُحدّد مورفولوجياً بدوائر واستدارات (ما يعني أن أرضية الكتابات غير حيادية)، وبالتالي فإنّها تُوفّر وتُعزّز مفردات ومفاهيم الحيّز الفضائي المتمثّلة بالمركز والمحيط والتخوم. وفي بعض الحالات، نجد مفهوم المركزية الحساس مُشاراً إليه بخفة بوساطة نقطة صغيرة مرسومة في وسط الطبق الخزفي، في حين يتّضح مفهوم الإشعاع المركزي من خلال الرسم الخاص والمميّز لأحرف الألف في الكلمات المكتوبة متجهة جميعها إلى المركز. ويؤكّد الباحث فلاد أتاناسيو Vlad Atanasiu على هذا الأثر الذي يفسّره بأسلوبه الخاص قائلاً: تستدعي القراءة الدائرية للطبق المنقوش مفعولاً يُصيب بالدوار والهلوسة، تبدو فيها أحرف الألف خطوطاً وممرّات لانهيار صوفي غامض نحو النقطة المركزية[٢٢].

هذا يعني أن النقوش الدائرية المتّحدة المركز، وخلافاً للكتابات الأفقية التي تُعارض شكل قاعدتها ولا تأخذه بالحسبان، تُعيد إلى الأطباق المرسومة عليها بعضاً من محدوديّتها الواقعية وهويتها الموضوعية، وذلك من خلال استغلال الشكل المورفولوجي للأطباق. وهكذا، تُؤكّد هذه النقوش الدائرية أكثر من سواها على الآلية الأساسية لتشكّل المعنى في الأرضية الفيزيائية الحاملة لتلك النقوش، والمُتمثّلة في الرمز النقشي الكتابي وقاعدته المادية، والتي من خلالها يجري تدوين المعنى في العالَم. بيد أن تلك المساحة الدائرية تبقى خارج العالَم المُفترض من حيث أنّها لا تُشير بوضوح إلى أي شيء موجود في ذلك العالَم: ومرة أخرى، إنّها عمل إبداعي بحت، ونتاج أصيل للتخيّل.

وأخيراً، إذا كانت تلك الخزفيات السامانية تترُك انطباعاً مثيراً ومدهشاً، فهذا قد لا يعود إلى جمالها الحقيقي المتميّز بقدر ما يعود إلى أسلوبها الجريء المناقِض للمنطق التقييمي الهرمي للأشياء القائم على ما يُعرف بأطروحة 'التشيؤ' التي تقول: إن شيئاً متواضعاً من أشياء الحياة اليومية مصنوعاً من مادة متواضعة منخفضة القيمة المادية، من المُستبعد جداً أن يُشكّل وعاءً لتلقّي إيماءة فنية سامية، تتمثّل في حالتنا هذه بالإيماءة المُتكررة الأسمى التي تُدخل الكلمة المقدسة إلى جسد الحروف المكتوبة.

الكتابات والنقوش في فن المُنمْنمات التشخيصي:

تشغُل النقوش والكتابات في الثقافة الإسلامية حيّزاً تصوّرياً كبيراً في أعمال التمثيل التشخيصي. ومن بين أنواع أعمال التمثيل التشخيصي هناك بالطبع أعمال المُنمنمات والمصغّرات التي كثيراً ما تظهر فيها النقوش مُندمجة كلّياً مع الرسومات والصور المتضمّنة في اللوحة. وتُثير مثل هذه التركيبة من الكتابات والصور تساؤلات عدّة مرتبطة بمفهوم التمثيل التشخيصي بشكل عام، وبخاصة فيما يتعلق بالتناقض الحقيقي بين التمثيل التشخيصي والنص الديني في الثقافة الإسلامية. إلاّ أنّنا سنركز اهتمامنا هنا على الدور الإدراكي الحسّي البحت الذي

تُؤديه الكتابة النقشية في الأعمال الفنية بمعزل عمّا يرتبط بذلك من إشكالية لا مناص منها، ألا وهي إشكالية الجمع بين الدلالات النصية والبصرية.

يحثّ إدخال الكتابة النقشية في عمل فني ما من دون أدنى شك، على إدراك العمل الفني وفهمه بكليته بما يتّسق مع دلالة الكلمات المكتوبة، كما إنّه يقود أيضاً إلى قراءة مُحدّدة للنص المكتوب متأثّرة بالطبيعة الجمالية للصورة الموجودة في العمل. وقد تكون الصورة ثنائية البُعد مُسطّحة تماماً أو تميل أكثر نحو الطابع المنظوري من خلال بعض العناصر الثلاثية الأبعاد في الصورة إلى جانب التركيبة الشكلية للنسيج النقشي المُنبثق في الأساس من الشكل الجمالي المُسطّح ثنائي البعد[٢٣]. وبعبارة أخرى، تتحول التركيبة البصرية الكلية، المُتشكّلة من اجتماع مفردات الكتابة من جهة والتمثيل التشخيصي من جهة أخرى، وتتبدل تبعاً لما إذا كانت الصورة ببعدين اثنين أم بثلاثة أبعاد. وهكذا، نرى أن النظام الجمالي للعمل الفني بأكمله يتبدّل أيضاً، وذلك من ناحية إنتاجه المعرفي ومن ناحية النمط الإدراكي الحسّي الذي يقتضيه أيضاً.

ففي الحالة الأولى للتمثيل الثنائي البعد كالذي نجدُه في المُنمنمات العربية وفي الرسومات واللوحات الفارسية القديمة التي تعود لفترة العصور الوسطى، يظهر النقش وكأنّه امتداد بصري للتوزّع الخطي لأشكال التمثيل التشخيصي[٢٤] (الصورة رقم XXIII). وهكذا يؤكّد النص المكتوب على تسطّح تلك الأشكال الموجودة على الصفحة المسطحة أصلاً، في حين تؤثّر تلك الأشكال في النص المكتوب وتجعله يبدو وكأنّه قد استطال وتمدد خطياً بفعلها. ومن خلال ترجمة الحروف وتحويلها إلى نوع من الفن التمثيلي للرسم بالخط، أو ما يسمى 'غرافيزم'، يقوم هذا النمط من المنمنمات الفنية بأداء لعبة التفاعل بين نص الصورة وصورة النص. إنّ مثل هذه اللعبة التفكيكية القائمة على التفاعل بين لغتين مختلفتين، غالباً ما تُستخدمان منفصلتين كلّ واحدة منهما على حدة، نجدها أيضاً في لوحات ورسومات فنان البوب الأمريكي إدوارد روشا Edward Ruscha الذي يستخدم الكتابات والكلمات كمواضيع تمثيل تشخيصيّة (الصورة رقم XXIV).

وفي معرض لأعمال روشا يُقدّم الناقد تيري رسبيل Thierry Raspail تحليلاً واضحاً جداً لتلك الظاهرة الجمالية، يصلح أيضاً لفهم أعمال المُصغّرات والمُنمنمات الإسلامية خلال فترة العصور الوسطى، مع فارق وحيد هو أنّه في هذه الأعمال نجد النقش هو الذي يتحوّل إلى نوع من الصورة التشخيصية، لا العكس. يقول رسبيل:

لا يتردّد روشا في أن يكتب موضوع لوحته كتابةً، أن يكتب في لوحته نصاً سيكون هو الصورة بحدّ ذاتها. ونظراً لكونه راعياً لهذا النوع من أنواع الفن المرئي الذي يمكن قراءته، فإنّ ما يُقدّمه إنّما يقتصر على فعل الترجمة من شكل إلى آخر. ومن خلال جعل المرئي غير قابل للتمييز عن المقروء، فإنّه ينقل حيّز اللغة إلى حيّز الرسومات والصور. إنّه يصطنع المجازات بطريقة خفيّة: إلاّ أنّ الصورة هنا لها اسم صريح، فثمّة تصوير في الكلام وثمّة كلام في الصورة[٢٥].

في الواقع، تفرض هذه الآلية في إنتاج اللوحة الفنية أسلوباً عامّاً لفهم اللّوحة يخضعُ لقوانين القراءة أكثر من قوانين الإسقاط البصري ضمن عالَم الأشياء المادية المحسوسة، أي قوانين المكانية التخيّلية التي عادة ما تُناسب عالَم الصور. فلم تعُد اللوحة الفنية أو الصورة تؤدي دورها التقليدي في اقتطاع جزء من حقل الرؤية ووضعه في إطار، وإنّما باتت ترسم طبوغرافيا جديدة من خلال وضع عناصر مختلفة منفصلة تماماً إلى جوار بعضها البعض، تماماً كما نضع أحرف الكتابة في تتال مُحدّد، لينسج جملة لغوية مُعيّنة. إذ تقوم تلك العناصر التصويرية التشخيصية من خلال أشكالها المعروفة بتسمية الأشياء الممثّلة والتدليل عليها من خلال إظهارها بتتابع مُعيّن الواحد إلى جانب الآخر، تماماً كما الجملة اللغوية المُكوّنة من أحرف وكلمات مصفوفة بطريقة مُعيّنة تدلّ على معنىً مُحدّدٍ.. وهكذا فبمجرّد النظر إلى اللوحة يُدرك المرء معنى هذا 'الغرافيزم' التشخيصي ومعنى الكتابات في الوقت عينه، وذلك عبر استيعاب معنى تلك الخطوط المنقوشة على الصفحة، أي عبر قراءتها بالمعنى الحرفي للكلمة[٢٦].

وهكذا، يمكننا الافتراض في مثل هذه الحالات أن الجزء التصويري في اللوحة يَتبع في واقع الأمر للقراءة الحرفية للجزء المكتوب منها. وبهذه الطريقة يخسر التصوير التشخيصي كثيراً من استقلاله الجمالي، ويغدو النص المكتوب، الذي يُؤدي في الأصل الوسيلة المعرفية التكميلية لإظهار المعنى الأدبي للصورة بحدّ ذاتها، هو الجزء الدلالي المُحدِّد لمعنى العمل الفني ككلّ، ويجري اقتحام المجال التخيلي للعمل المُصوَّر من خلال استقبال دلالات النص المكتوب. وفي الوقت الذي تسعى فيه الصورة لضمان الوظيفة المعرفية المُتمثّلة بالتأكيد البصري على الفحوى النصي، فإنّها في نهاية المطاف تؤدي أيضاً وظيفة جمالية تُزيّن المخطوط وتُزخرفه وتُحلّيه.

ونأتي الآن إلى الفئة الثانية للتمثيل الثلاثي الأبعاد الذي تنتمي إليه اللوحات والرسومات التيمورية بالإضافة إلى المُنمنمات والمُصغّرات التي تعود لفترة العصر الحديث بشكل عام. وهنا تُشكّل الأرضيتان النصية والصورية انقساماً ظاهراً لا يمكن تجاوزه، إذ تتعارض التركيبة الثنائية البعد للكتابة والنقش مع عالَم الصورة الثلاثي الأبعاد، لذلك ينقسم حيّز العمل الفني بأكمله إلى قسمين بصريَّين متمايزَين، كل منهما تحكمه قوانينه الخاصة. وهكذا تتكوّن القوة الدلالية للمُصغّرة من مركّبتَين مختلفتَين مستقلّتَين تقريباً عن بعضهما، هما: النص من ناحية، والصورة (أو الرسمة) من ناحية أخرى (الصورتين رقم XXV وXXVI). ففي النظام الدلالي الكامل لمثل هذه الأعمال المُكوّنة عموماً من مخطوطات موضّحة بالصور، تميل الصورة للتحرّر من إملاءات الكتابة، وبنفس القدر يكون النص أيضاً مستقلاً عن هيمنة الصورة. إذاً تحتلّ الصورة مكانةً مؤاتيةً تجذب فيها قارىء النص إلى عالَم مُختلَق من الخيال البصري، جاعلة إيّاه يقفز مباشرة وعلى الصفحة ذاتها، من السطح المستوي للكتابة إلى أعماق فضاء الصورة. وما من شك في أن هذا التركيب من لغتين جماليّتَين مختلفتَين من شأنه أن يقود إلى اختبار حالة إدراك مزدوج للعمل الفني ككلّ: إدراك حسّي معرفي خالص للأفكار والفلسفة والسرد من خلال الكتابات النصية،

وإسقاط تخيّلي في فضاء الخيال البصري للصور التشخيصية. وبعبارة أخرى، إنّنا بشكل أو بآخر نعود إلى المنظومة الدلالية التقليدية التي تُناسب كُتيّب الصور المُوضَّحة ببعض الشروح النصية، الذي يجمع بين رؤيتَين كونيّتَين مختلفتَين: إحداهما مُتشكّلة من خلال السرد، والأخرى من خلال الصورة. لكنْ، يبقى هذا النمط من الأعمال الفنية المُتمثّل بالمُصغّرات الإسلامية أصيلاً ومُتميّزاً بطريقته وأسلوبه في التعبير عن هاتين الرؤيتين الكونيتين المُتمايزتين، من حيث أنّهما لا تتحرران إحداهما عن الأخرى تحرّراً كليّاً، كما تبقى الكتابة في مثل هذه الأعمال، مُحتفظة بأهميتها الجوهرية بالنسبة للتمثيل الأيقوني.

ومنذ أن تجرّأ الرسامون المسلمون ودخلوا في خضمّ عالَم الخيال الثلاثي الأبعاد الرائع، لم يتردّدوا في استخدام التقنيات المنظورية. وقد فعلوا ذلك بالطبع وفقاً لمنهجهم الخاص، لا من منطلق التقيد بالمنظور الواقعي السائد في الحضارة الغربية، بل من أجل خلق فضاءات تخيلية جديدة، من الواضح أنّها مستوحاة من الرسومات واللوحات الفنية الصينية[٢٧]. ومن خلال توظيف الثنائية القطبية للكتابة الثنائية البعد من جهة والفضاءات الثلاثية الأبعاد التي توفرها الصور من جهة أخرى، ابتكر الرسامون المسلمون تركيبات متعدّدة ومتنوعة، وذلك وفقاً لِما إذا كان الموضوع الكتابي قد أثبت وجوده وطغى على العمل كلّه، أمْ أنّه على العكس من ذلك قد جرى تضمينه في الصورة بشكل مباشر. ومن دون أن ينجح في فك ارتباطه بفن الكتابة بالخط العربي، نرى أن فن التمثيل الأيقوني يتشارك مع فن الكتابة بالخط في مسألة السطح التصويري الكامل للصفحة بطريقة يكون فيها للكتابة وظيفة هامشية إعلامية، تهدف فقط إلى تقديم مفردات دلالية تُساعد على فهم المُصغّرة. وفي هذه الحال تظهر الكتابات محصورة ضمن إطارات زخرفية أو مستطيلات أو أفاريز منفصلة عن الصورة ومتوضعة على حوافها. وإن مفردات الرسالة المنبثقة من هذه النصوص لا تغير الرؤية الجمالية التي تقدمها الصورة ذاتها. ولعل هذه المكانة الهامشية للنصوص في هذه الأعمال تُكافئ المكانة التي كانت تحتلّها الكتابات النصية في الفنون الآثارية القديمة.

وبالإضافة إلى هذا النمط، ثمّة بعض اللوحات التي تحاول توظيف الإمكانيات الجمالية والدلالية لمفردات اللغتين الكتابية والتصويرية في آنٍ معاً. ويُعدّ فن الغواش الإيراني على الورق الذي يعود إلى القرن التاسع عشر واحداً من أهم الأمثلة على هذه الظاهرة. وفيها يرى الناظر مَشاهدَ من الحياة الريفيّة، تظهر على خلفيتها حروف عربية ضخمة تَفرض نفسها على المشهد كلّه٢٨. تُجبر هذه الأعمال نظرَ الناظر على التنقّل، بل «السفر»، من واجهة اللوحة التي تملؤها حروف كتابة كبيرة سميكة سوداء اللون، نحو الخلفية المليئة بالمشاهد الحيوية التي يحوّلها حجمها الصغير إلى مشاهد بعيدة وغامضة تكاد تتلاشى وتغيب عن النظر نهائياً. كما يتجلّى هذا الأثر البصري العجيب الثلاثي الأبعاد في التناقض الشديد بين ألوان المشاهد الحيوية الفاتحة من جهة واللون الأسود لحروف الكتابة من جهة أخرى. بيد أن هذا الانتقال من فضاء إلى آخر يجري ببراعة وسلاسة على الرغم من التعارض، بل التضادّ، بين الفضاءين من ناحية المعالجة الفنية والقراءة المزدوجة التي تتولّد عن ذلك. وبالفعل، فقد نجد في بعض مساحات اللوحة أن بعض الحروف تحمل في تلافيفها بعض الأجزاء المعزولة من المشهد الخيالي الريفي التي لا تنتمي بشكل دقيق لا إلى الكتابة التي في الواجهة ولا إلى خلفية اللوحة البعيدة المتكونة من مشاهد بصرية خيالية، وهكذا تُشكّل هذه الأجزاء العائمة بين الحروف نوعاً من الفضاء الانتقالي الوسيط بين الفضاءين الأساسيين المتناقضين، كما تخلق انتقالاً سلساً بين الواجهة الكتابية القريبة والخلفية الحيوية البعيدة للّوحة.

وقد يجد المرء أيضاً أعمالاً تسلط الضوء على الأجزاء الكتابية من اللوحة وتبرزها بوضوح أكبر، وذلك من خلال تلك المنظومة الجمالية المزدوجة. ويجري ذلك عبر رسْم مشاهد طبيعية مجهرية بالغة الصغر على هامش أحرف الكتابة العملاقة التي توجد في سياق طبيعي. تُقدّم هذه المشاهد على الأقل خلفية داعمة للكتابة ضمن الفضاء الثلاثي الأبعاد الذي يملأ مساحة اللوحة، وذلك بفضل درجات الألوان الرائقة الواضحة لتلك المشاهد التي تتعارض مع

الأرضية المسطحة السوداء الأحادية اللون التي تُحدّد شكل الحروف بطريقة التظليل. إلاّ أنّ هذه العملية التسطيحية بالإضافة إلى التفاوت الكبير في الحجم بين الحروف العملاقة من جهة والمشاهد والصور المجهرية من جهة أخرى، تُؤكّد ثنائية بُعد الكتابة المنقوشة وتجعلها تسود على كامل سطح الصورة الذي تلتقطه العين للوهلة الأولى، ومن ثم يتوجّه النظر نحو الصور الصغيرة داخل تشكيلات الحروف.

وأخيراً، نلاحظ أنّه أينما تواجدت الصور والكتابة في عمل واحد، فإنّ الكتابة بالخط العربي تؤدي دوراً حاسماً وإيجابياً ضمن اللغة الجمالية لفن التصوير التشخيصي الإسلامي، حتى عندما تسمح الكتابة للمركبة التصويرية بإظهار قوّتها التعبيرية كاملة بوصفها خيالاً قائماً بذاته ومستقلاً تماماً عن الكتابة. وهكذا يمكننا القول إنّ الكتابات والنقوش تشغُل حقل التصوير التشخيصي وتتغلغل فيه تماماً كما في عالَم الزخرفة. ولأنّها إشارات مقروءة، فإنّ كتابات الخط العربي تؤثّر بسهولة على تفسير العمل ككلّ، الذي يغدو معلّقاً بين الشكل والمعنى، وبين الدلالة وانعدامها. وسواء أكانت تلك الكتابات تؤدي وظيفة تربوية أم ترسم صورة شاعرية أم كانت مجرد زخرفة تجميلية صرفة، فهي لا تقبل التصنيف الواضح جمالياً من حيث أنها دوماً ذات دلالات متعدّدة وقادرة على تأدية الوظائف الجمالية على مختلف أنواعها. كما إنّ الرابط المُتعدّد المعاني الذي يجمعها ببنيتها المادية، وخاصة ما يرتبط بتشابكاتها الهندسية، يبدو كساحة تناقُل وتبادُل ديناميكي للمعاني بين الفضاءين المختلفين في عملية تناوب بين الملء والإفراغ، معانٍ متنوعة دينية وشاعرية وتربوية وخيالية حالمة وما إلى ذلك. ولا تُعدّ الكتابات والنقوش العربية الإسلامية مُجرّد نسخة مكتوبة بالحرف عن التصوير التشخيصي البصري، بل إنّها منظومة جمالية مُستقلّة بحدّ ذاتها يُمكن ضمّها إلى منظومة جمالية أخرى مُستقلّة لها نظامها الدلالي الخاص، بحيث تُشكلان معاً اللغة البصرية للوسط الذي يجمعهما.

ملاحظـات

المقـدمة

1 - Definition from Robert Audi, ed., The Cambridge Dictionary of Philosophy (Cambridge, Mass., 1997), p.10.
2 - Elianes Escoubias, quoted by Maryvonne Saison, in 'Le Tournant esthétique de la phénoménologie', Revue d'esthétique et phénoménologie, 36 (1999), p.126. For an epistemological study of this method of understanding art, see also the numerous articles in L'Art au regard de la phénoménologie (Toulouse, 1994).
3 - José Miguel Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, al-Andalus y la estética árabe clásica (Madrid, 1997).
4 - Edgar de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale (Paris, 1998), 2 vols.

الفصل الأول

1 - Ibn Sínå, Kitåb al-najå, ed. Majíd Fakhrí (Beirut, 1985), p.282.
2 - See Introduction. These two works are essential to our argument.
3 - We have not included Sufi thought and poetics here, despite the fact that it obviously contains profound aesthetic arguments. Aesthetics in Sufism is a complex subject that deserves a special study of its own.
4 - This treatise has been partially translated into English by Abdelhamid I. Sabra, The Optics of Ibn al-Haytham (Kuwait and London 1983–1989), Books I–III. See also, by the same author, 'Sensation and Inference in Alhazen's Theory of Perceptual Vision', in Peter K. Machamer and Robert G. Turnbull, eds, Studies in Perception: Interrelations in the History of Philosophy and Science (Columbus, 1978), pp.160–85.
5 - The Tawq al-Hamåma has been translated into English by A.J. Arberry as The Ring of the Dove (London, 1953).

6 - Text quoted in Spanish and Arabic by Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, pp.513–14.

7 - Aristotle, Rhetorics, I, 9, 1366, in Jonathan Barnes, ed., The Complete Works of Aristotle. 2 vols. (Princeton, N.J., 1991), vol. 2.

8 - Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, p.507.

9 - Ibid., p.506.

10 - See Abderrahman Badawi, La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe (Paris, 1958).

11 - See de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale, vol. 2, ch. 1, 'L'Esthétique de la lumière'.

12 - See, ibid., vol. 2, ch. 8, 'L'Esthétique visuelle', p.239.

13 - We will consider this second aspect, the objectivist vision of the world, with the rational philosophers, Ibn Rushd and Ibn al-Haytham.

14 - Ibn Sínå, Kitåb al-najå, pp.281–2, quoted by Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, pp.587–8.

15 - Quoted by de Bruyne, Etudes, vol. 2, p.399.

16 - Ibn Sínå, Kitåb al-najå, p.281.

17 - Ibid., p.281.

18 - Ibid., pp.321–2.

19 - Ibid., p.282.

20 - Aristotle, Topics, VI, 7, in Barnes, ed., The Complete Works of Aristotle, p.146.

21 - See for example Alain de Libera, Averroès, l'intelligence et la pensée, Sur le De Anima (Paris, 1998).

22 - Ibn Rushd, Fasl, quoted by 'Abderrahman Badawi, Histoire de la philosophie en Islam, (Paris, 1972), vol. 2, pp.776–7.

23 - Ibid., p.808.

24 - Ibn Rushd, Paraphrases in Libros Rhetoricum Aristotelis, ed., 'Abderrahman Badawi (Cairo, 1960), p.96, 12–21, 'Commentaire d'Aristote, Rhétorique, 1371 b 4–10', translated from Arabic into French by Maroun Aouad (forthcoming). Dr Aouad kindly gave me the text in both languages.

25 - Ibn Rushd, Talkhís kitåb al-håss wa'l-mahsus, in Aristutålís fí'l-nafs, ed., A. Badawi (Beirut, 1980), p.198.

26 - De Bruyne, Etudes, vol. 1, p.314.

27 - See de Libera, Averroès, l'intelligence et la pensée.

28 - See in particular Umberto Eco, The Aesthetics of Thomas Aquinas (Cambridge, Mass., 1988).

29 - See Badawi, Histoire de la philosophie en Islam, vol. 2, pp.815–16.

30 - Ibn Haytham, Kitåb al-manåzir, vol. 1, ch. 5, quoted in n. 7 by Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, p.689.

31 - The first three volumes of this seven-volume treatise were translated with commentary by Abdelhamid I. Sabra, The Optics of Ibn al-Haytham, 1-3, On Direct Vision. 2 vols (London, 1989).

32 - See the passage of Ibn al-Haytham's Discourse on Light, quoted by Sabra, in The Optics of Ibn al-Haytham, 2, pp.9–10.

33 - From Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, pp.689–90.

34 - See the excellent recent book by Elaheh Kheirandish, The Arabic Version of Euclid's Optics (Kitåb Uqlís fí'Ikhtilåf al-Manåzir). 2 vols (Cambridge, Mass.,1999).

35 - See the list of these properties by Ibn al-Haytham and their effect on perception in Sabra, The Optics of Ibn al-Haytham, I, pp.200–3, and Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, p.698.

36 - Ibn al-Haytham, Kitåb al-manåzir, II, p.227, in Sabra, The Optics of Ibn al-Haytham, I, p.136, and quoted by Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, p.696. See also Sabra, 'Sensation and Inference in Alhazen's Theory of Visual Perception', in Studies in Perception: Interrelations in the History of Philosophy and Science (Columbus, 1978), pp.160–84.

37 - Ibn al-Haytham, Kitåb al-manåzir, vol. 2, p.308, in Sabra, The Optics of Ibn al-Haytham, II, p.200.

38 - Ibid.

39 - Ibid., p.201.

40 - Grosseteste is cited by de Bruyne, Etudes, vol. 2, p.121.

41 - See Opticae Thesaurus, Alhazen Arabis libri septem nuncprimum editi. Eiusdem liber de Crepusculis et Nubium ascensionibus. Item Vitellonis Thuringopoloni libri X, ed., F. Risner, (Basilea, 1572), fasc., ed. D.C. Lindberg, (New York, 1972); D.C. Lindberg, 'Alhazen's Theory of Vision and its Reception in the West', Isis, 58 (1967), pp.321–41, and his Theories of Vision from al-Kindí to Kepler (Chicago, IL., 1976).

42 - See de Bruyne, Etudes; Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Arts (Chicago, IL., 1982), notably pp.88–92; Eco, The Aesthetics of Thomas Aquinas.

43 - De Bruyne, Etudes, vol.2, p.123.
44 - As Sabra states, Ghiberti copied parts of the Optics in his Commentarii from a fourteenth-century Italian translation, The Optics of Ibn al-Haytham, 2, p.97.
45 - Ibn Haytham, Kitåb al-manåzir, II, p.314, in Sabra, The Optics of Ibn al-Haytham, vol. 1, p.205.
46 - Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (Paris, 1945), p.65.

الفصل الثاني

47 - Al-Ghazålí, Mishkåt al-anwår, French tr. René Deladrière, Le Tabernacle des lumières (Paris, 1981), p.41.
48 - Valérie Gonzalez, Le Piège de Salomon, La Pensée de l'art dans le Coran (Paris, 2001).
49 - Qur'an, English tr., Ahmed 'Ali (Princeton, N.J., 1989).
50 - Jacob Lassner, Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Post-biblical Judaism and Medieval Islam (Chicago and London, 1993).
51 - 'Bilqís' is the name given to the Queen of Sheba in Islamic sources. It is not mentioned in the Qur'an.
52 - See Mohammed Arkoun, Lectures du Coran (Paris, 1982) and his Essais sur la pensée Islamique (Paris, 1984); John Wansbrough, Qur'anic Studies: Sources and Methods of Scriptural Interpretation (Oxford, 1977); John Renard, Seven Doors to Islam: Spirituality and the Religious Life of Muslims (Berkeley, Calif., 1996).
53 - See 'Aesthetics' in Audi, ed., The Cambridge Dictionary of Philosophy, pp.10– 11; Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique? (Paris, 1997).
54 - Priscilla Soucek, 'The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art', in Joseph Gutmann, ed., The Temple of Solomon (Montana, 1976), pp.73–123.
55 - Priscilla Soucek, 'Solomon's Throne/Solomon's Bath: Model or Metaphor?', Ars Orientalis, 23 (1993), p.112.
56 - See Haim Schwarzbaum, Biblical and Extrabiblical Legends in Islamic Folk Literature (Waldorf-Hessen, 1982); Max Seligsohn, 'Solomon in Rabbinical Literature and Legend', Jewish Encyclopaedia (New York and London, 1905), vol. 2, pp.438–44;

Laurent Cohen, Le Roi Salomon (Paris, 1997); David Sidersky, Les Origines des légendes musulmanes dans le Coran et dans la vie des prophètes (Paris, 1933).

57 - Among numerous references, see Maria Jesus Rubiera, 'Salomon el gran constructor', in La arquitectura en la literatura árabe, Datos para una estética del placer (Madrid, 1988), p.45.

58 - See Na'ama Brosh and Rachel Milstein, Biblical Stories in Islamic Paintings (Jerusalem, 1991); Serpil Baggi, 'A New Theme of the Shirazi Frontispiece Miniatures: The Divån of Solomon', Muqarnas, 12 (1995), pp.101–11; Norah M. Titley, Persian Miniature Painting (London, 1983), p.68.

59 - About this tradition see Lassner, Demonizing the Queen of Sheba.

60 - Tha'labí quoted in Lassner, Demonizing the Queen of Sheba, pp.187–202.

61 - See al-Maqqarí's text quoted by Rubiera, La Arquitectura en la literatura árabe, pp.68–9.

62 - Quoted in Rubiera, La Arquitectura en la literatura árabe, p. 87.

63 - The inscription is mentioned by several scholars, among them Emilio García Gómez, Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra (Madrid, 1985), pp.121–2; Macario Golferich, La Alhambra (Barcelona, 1929), p.186.

64 - See Oleg Grabar, The Alhambra (Sebastopol, Calif., 1992), p.101.

65 - About this type of language, especially concerning religious topics, see Paul Ricoeur, La Métaphore vive (Paris, 1994); Northrop Frye, Le Grand code (Paris, 1984).

66 - See, for example, the definition of the word by the great traditionist Muhammad b. Ismå'íl al-Bukhårí, Les Traditions Islamiques (Paris, 1984), vol. 2, pp.409–10.

67 - For the detailed interpretation of the meanings and connotations of this word, see Jacqueline Chabbi, Le Seigneur des tribus, l'Islam de Mahomet (Paris, 1997), p.515, n.228. See also Afif Bahnassi, Dictionnaire trilingue des termes d'art, français-anglais-arabe (Beirut, 1981).

68 - This term attempts to translate the French phenomenological expression 'une donnée imageante'.

69 - Michael Baxandall, Patterns of Intention (Yale, C.T., 1985).

70 - See 'Omeyyades', in Dominique and Janine Sourdel, Dictionnaire historique de l'Islam (Paris, 1996).

71 - Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace (Paris, 1978), p.40; English tr., Maria Jolas, The Poetics of Space (Boston, 1994).

72 - See Rubiera, La Arquitectura en la literatura árabe.

73 - See Grabar, The Alhambra.

74 - For the inscriptions in the Alhambra see Grabar, The Alhambra; Garcia Gomez, Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra; Nykl, 'Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife', al-Andalus, 4, (1936), pp.174–203.

75 - For a theoretical definition of the various representational styles in art, see Nelson Goodman, Langages de l'art (Nîmes, 1990), Ch. 1, 'Refaire la réalité'.

76 - See Rubiera, La Arquitectura, p.150; Dario Rodriguez Cabanelas, 'La antigua polichromía del techo de Comares en la Alhambra', al-Andalus, 35 (Granada, 1970), pp.423–51.

77 - On the problem concerning the relationship of sense between texts and visual forms in Islam, see Valérie Gonzalez, 'The Aesthetics of Islamic Art: Toward a Methodology of Research', al-'Usur al-Wustå, The Bulletin of Middle East Medievalists, 7 (1995), pp.28–9.

78 - Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, French tr., Pierre Klossowski (Paris, 1961), p.64.

79 - Concerning these features, see Valérie Gonzalez, Emaux d'al-Andalus et du Maghreb (Aix-en-Provence, 1994), pp.166–9.

80 - Obviously it concerns existence as conceived through the Islamic religious and ethical criteria of the Middle Ages.

81 - Qur'an 65:12.

82 - See Edith Jachimowicz, 'Islamic Cosmology', in Carmen Blacker and Michael Loewe, eds, Ancient Cosmologies (London, 1975), pp.143–71.

83 - Raså'il Ikhwån al-Safå', I, p.277, quotation from Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, p.202.

84 - On the philosophical debate on phenomenology and ideal objects like geometry, see the 'Preface' by John P. Leavey, in Jacques Derrida, Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction, (Lincoln and London, 1989), pp.12–13.

85 - Nykl and Bargebuhr are two scholars who have worked on the Alhambra.

86 - Grabar, The Alhambra, pp.118–19.

87 - Dario Rodriguez Cabanelas, El techo del Salon de Comares en la Alhambra, Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología (Granada, 1970).

88 - See Qur'an 53:14.

89 - Arthur Danto, La Transfiguration du banal, French tr., Claude Hary-Schaeffer (Paris, 1989), p.205; English edn, The Transfiguration of the Commonplace (Cambridge, Mass., 1981). On the theoretical problem of representation and artistic identification, see the latter and also Goodman, Langages de l'Art.

90 - Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, English tr., Gertrude E.M. Anscombe (Oxford, 1972), p.86; see also William H. Brenner, Wittgenstein's Philosophical Investigations (Albany, N.Y., 1999), p.40.

91 - Wittgenstein, Philosophical Investigations, p.202.

92 - See Derrida's reflection following his assumption: 'we will see that the infinite had already broken through, was already at work, when the first geometry began—that it, too, was already an infinitization', in Derrida, Edmund Husserl's Origin of Geometry, p.37.

93 - Danto, La Transfiguration, p.151. See also below other remarks on the crucial problem of margins in art, pp.199–202.

94 - Michael Fried, Three American Painters (Cambridge, Mass., 1965), quoted by Danto, La Transfiguration, p.149.

95 - About this specific approach of the phenomenology of houses and buildings as places of anthropo-cosmologic projection, see Bachelard, La Poétique de l'espace, Ch. 1, 'La Maison de la cave au grenier', and Ch. 2, 'Maison et univers'.

96 - Baxandall, Patterns of Intention.

97 - See the following informative articles: Anne Davenport, 'The Catholics, the Cathars, and the Concept of Infinity', Isis, 98 (1997), pp.263–95; John Murdoch, 'Infinity and Continuity', in The Cambridge History of Later Medieval Philosophy (Cambridge, 1982), pp.564 – 91; and for a modern philosophical reflection on these concepts, Bertrand Russell, Our Knowledge of the External World (London, 1922), pp.189–213.

98 - Bachelard, La Poétique de l'espace, p.12.

99 - Raså'il Ikhwån al-Safå', I, p.113, quoted by Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe p.189.

100 - Bertrand Russell, The Analysis of Mind (London, 1921), p.209.

101 - Ibn Rushd in his Commentary on Aristotle's De anima, vol. 3 (429 to 10– 435 b 25), de Libera Averroès, l'intelligence et la pensée, pp.144–5.

102 - Ibid., pp.117–18.

103 - Ibn Rushd develops the discussion on the cogitative faculty, after the example given by Aristotle, of the soldier who does not see but imagines that there is a fire in the towers of the city; in de Libera, Averroès, l'intelligence et la pensée, pp.143–4.

104 - Wittgenstein, Philosophical Investigations, p.206; for a further exploration of this fascinating mental mechanism, see the second part of this text.

105 - See Hans Sluga and David G. Stern, eds, The Cambridge Companion to Wittgenstein (Cambridge, 1996); Ludwig Wittgenstein, The Blue and Brown Books (2nd edn, Oxford, 1960).

106 - Wittgenstein, Philosophical Investigations, p.200.

107 - Bachelard, La Poétique de l'espace, p.17.

108 - The so-called 'métaphore imageante' by the French phenomenologists.

109 - Wittgenstein, Philosophical Investigations, p.198. On mental images according to this philosopher, see Donna M. Summerfield, '3. Fitting versus tracking: Wittgenstein on representation', in Sluga and Stern, eds, The Cambridge Companion to Wittgenstein, pp.110–12.

110 - We noted Yves Klein's phrase as a quotation near one of his pictures at the Guggenheim Museum, New York, during the exhibition 'Abstraction in the Twentieth Century', April 1996.

111 - Wittgenstein, Philosophical Investigations, p.205.

112 - See Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético árabe, p.394, where he provides an important text by Håzim al-Qartåjånní about this concept within the philosophical context of an aesthetic argument.

113 - Alexander Nequam, Speculum speculationum (Oxford, 1988), p.191, quoted by Davenport, 'The Catholics, the Cathars, and the Concept of Infinity', p.277.

114 - Michel Serres, Les Origines de la géométrie (Paris, 1993), p.130.
115 - Gülru Necipo@lu, The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture (Santa Monica, Calif., 1995).
116 - Antonio Fernandez Puertas, The Alhambra: From the Ninth Century to Yusuf I (London, 1997). See Oleg Grabar's review, 'A Paradise of Reflections', in The Times Literary Supplement (7 Nov. 1997), pp.12–13.
117 - See for example, Issam el-Said, Islamic Art and Architecture: The System of Geometric Design, ed. Tarek al-Bouri and Keith Critchlow (London, 1993); Maria Teresa Perez Sordo and Pablo Nestares Pleguezuelo, Tramas geométricas en la decoracíon ceràmica de la Alhambra (Granada, 1990); Sergei Chmelnizkij, 'Methods of Constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra', Muqarnas, 6 (1989), pp.43–9; Luciano Boi, Le Problème mathématique de l'espace, une quête de l'intelligible (Berlin and Heidelberg, 1995); Marius Cleyet-Michaud, Le Nombre d'or (Paris, 1973).
118 - Once again we have to emphasise the need to re-think the methodology of this type of analysis, so true is it that when aesthetics is applied to Islamic art in terms of an intellectual field typical of the modern Western world, it raises scepticism. This is a point that we develop in detail in the first chapter 'Préliminaires épistémologiques' of our book cited in the second chapter, Le Piège de Salomon. We should remember that this book contains an extended aesthetic study of the Qur'anic verse 44:27.
119 - Serres, Origines, p.21.
120 - Ibid., p.57.
121 - See, for example, the exhibition catalogue by Mark Rosenthal, Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline (New York, 1996).
122 - Grabar, 'A Paradise', p.13.
123 - Ibid.
124 - Muqarnas are decorations made of gathered prismatic volumes in a honeycomb formation.
125 - See Alpay Ozdural, 'Omar Khayyam, Mathematicians and Conversazioni with Artisans', Journal of the Society of Architectural Historians, 54 (1995) pp.54– 71; Necipoglu, The

Topkapi Scroll, Ch. 8, ‘Theory and Practice: Uses of Practical Geometry’.

126 - Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, p.36.

127 - Raså’il Ikhwån al-Safå’, I, pp.79–80, quoted by Puerta Vílchez, Historia del pensamiento estético arabe, p.186.

128 - For this reason the study of geometry in the Alhambra needs to be further developed; here we only state its basic geometrical system.

129 - See the complete historical and aesthetic analysis of the arabesque patterns, in Necipoglu, The Topkapi Scroll, part 2, ‘The Discourse on the Geometric Arabesque’.

130 - Quoted from Hervé Vanel, ‘Rothko artiste du yo-yo’, in L’Oeil, 502 (1999), pp.39–40.

131 - On the difference between these phenomenologies, their properties and experiential implications, see Bachelard, La Poétique de l’espace, pp.30–1.

132 - Bachelard, La Poétique de l’espace, p.31. We cannot resist quoting here also a passage from a literary work by the French poet Sainte Beuve that Bachelard cites (p.31), for it gives a perfect idea of the effect one could expect from the visual metaphor, ‘Let the image float in you; go through lightly; the least idea will be enough for you’.

133 - From Grabar, The Alhambra, pp.116–17.

134 - On the cosmological order, see Ch.3 of this work.

135 - Derrida, Edmund Husserl’s Origin of Geometry, p.32.

136 - Almost nothing remains of the original Nasrid floor, but what there is, is enough to assume that it belongs to this geometrical type.

137 - Here we must take into account, of course, the historical fact that, in several places, these panels were repaired or remade after the Nasrid period. However, the aesthetic logic which it is possible to grasp from the original parts of the building allows us to think that, in terms of aesthetic conceptualisation, no significant changes were brought about. In the majority of the cases the replaced panels are obviously poorer artistically but conceptually equivalent to the old ones.

138 - For a better understanding of this type of aesthetic system, we again refer to contemporary artistic work. The geometrical art of the Alhambra shares many aspects in common with so-called ‘kinetic art’, beginning with Neo-Impressionism, and French artists such as Georges Seurat and Paul Signac. These artists

were theoreticians of what they called ‘scientific chromatism’, basically involving the principle of movement in visual arts. From that period, this principle was widely explored by artists belonging to various trends, from Northern Expressionism and geometrical abstract art, to the particular group of artists properly called ‘kinetic artists’, like Cruz-Diez, Soto, Yacov Agam, Vasarely and many others. For an excellent monograph on this subject, see Frank Popper, L’Art cinétique (Paris, 1970).

139 - We do not agree with this well-known paradisal interpretation of the Court of the Lions, but there is no need at present to tackle this specific problem which would require a separate study. As it appears phenomenologically to the eye, and as it is perceptually conceived, the patio constitutes first and foremost a strong kinetic geometric arrangement, and that is the only point we wish to discuss here.

140 - Edmund Husserl, Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology (The Hague, 1970), p.78. The same author defines the geometrical concepts in phenomenological terms: ‘Geometrical concepts are “ideal” concepts, they express something which one cannot “see”; their “origin”, and therefore their content also, is essentially other than that of descriptive concepts as concepts which express the essential nature of things as drawn directly from simple intuition, and not anything “ideal”,’ quoted in Derrida, Edmund Husserl’s Origin of Geometry, p.134.

141 - Ibid., p.27.

142 - Quoted from the ‘Preface’ by John P. Leavey, in Derrida, Edmund Husserl’s Origin of Geometry, p.16.

143 - Ibid., pp.14–15.

144 - Quoted from Husserl’s original text, in Derrida, Edmund Husserl’s Origin of Geometry, p.160.

الفصل الخامس

145 - Bachelard, La Poétique de l’espace, p.164.

146 - See Erika Dodd and Sheila Khairallah, The Image of the Word (Beirut, 1981); Annemarie Schimmel, Calligraphy and Islamic Culture (London, 1990); Laleh Bakhtiar, Sufi Expressions of the Mystic Quest (London, 1976); Titus Burckhardt, L’Art de

l'Islam, langage et signification (Paris, 1985). An interesting book published recently explores a new linguistic aspect of Arabic calligraphy. Using computer technology it examines letter-frequency and the influence this has had on ornamental inscriptions: Vlad Atanasiu, De la fréquence des lettres et de son influence en calligraphy arabe (Paris, 1999).

147 - Dodd and Khairallah, The Image of the Word.

148 - Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, p.172. See also Brenner, Wittgenstein's Philosophical Investigations, pp.32–3.

149 - See the analysis of the various types of inscriptions in the Alhambra by Grabar, The Alhambra.

150 - Ibid., p.76.

151 - There is now a need to see whether this type of visual metaphor exists in other Islamic works of art.

152 - Wittgenstein, Tractatus, pp.247, 273.

153 - This overall approach is the one advanced by Dodd and Khairallah in The Image of the Word.

154 - Grabar, The Alhambra, pp.75–7.

155 - See Oleg Grabar, The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem (Princeton, N.J., 1996).

156 - Quoted by Garcia Gomez, Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra, p.35.

157 - See Peter Morgan, 'Samanid Pottery, Types and Techniques' in Ernst J. Grube, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art: Cobalt and Lustre (London, 1994), vol. 9, pp.55–113.

158 - The collection at the Musée de la Faïence in Geneva has very fine examples of this type of ceramic.

159 - See, for example, the devices in Grube, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, p.94 (no. 88), p.96 (no.92); Stuart Cary Welch et al., Treasures of Islam (Geneva, 1985), p.210 (no.197).

160 - Mallarmé writing to J. Huret, in L'Echo de Paris (Paris, 1891).

161 - Lisa Golombek, 'The Draped Universe of Islam', in Priscilla P. Soucek, ed., Content and Context of Visual Arts in the Islamic World (Pennsylvania and London, 1988), p.35. See also Lisa Golombek, 'Plaited Kufic on Samanid Epigraphy Pottery', Ars Orientalis, 6 (1996), p.107.

162 - Derrida, Edmund Husserl's Origin of Geometry, p.89, n.92.

163 - Jacques Derrida after Edmund Husserl in Edmund Husserl's Origin of Geometry, p.97.

164 - Ibid., pp.88 – 9.

165 - Burckhardt, L'Art de l'Islam, p.23.

166 - Atanasiu, De la fréquence des lettres et de son influence en calligraphie arabe, p.62.

167 - Concerning the general question of the treatment of figuration in Islam, see Gonzalez, 'Réflexions esthétiques sur l'approche de l'image dans l'art islamique', in Clement Beaugé, ed., La Question de l'image dans le monde arabe (Paris, 1995), pp.69–78. See also the analysis of the specific images in so-called 'Arab painting' in Dominique Clevenot, Une ésthétique du voile, Essai sur l'art arabo-islamique (Paris, 1994), pp.89–122.

168 - See Richard Ettinghausen, La Peinture arabe (Geneva, 1962).

169 - Thierry Raspail, Edward Ruscha (Lyon, 1985), p.8.

170 - Let us mention that figurative decoration on ceramics and metalwork altogether is concerned with the same treatment of texts and images. A noticeable exception is that of Fatimid ceramics that display very animated figurations thereby entering the category of three-dimensional representation.

171 - Among numerous bibliographical references to modern Islamic painting, see: Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry, Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century (Washington D.C., 1989); Abolala Soudavar, Art of the Persian Courts (New York, 1992); Yuri A. Petrosyan, Pages of Perfection: Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, St Petersburg (Lugano, 1995); Francis Richard, Splendeurs persanes, manuscrits du XIIe au XVIIe siècle (Paris, 1997).

172 - See the photographs in the exhibition catalogue Welch, et al., Treasures of Islam, pp.121, 149, 153, 190 and 191.

بيبليوغرافيا

Arkoun, Mohammed. Lectures du Coran. Paris, 1982.

—— Essais sur la pensée Islamique. Paris, 1984. Atanasiu, Vlad. De la fréquence des lettres et de son influence en calligraphie arabe. Paris, 1999.

Audi, Robert, ed. The Cambridge Dictionary of Philosophy. Cambridge, Mass., 1997.

Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris, 1978. English tr., Maria Jolas, The Poetics of Space. Boston, 1964. Badawi, 'Abderrahman. La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe. Paris, 1958.

—— Histoire de la philosophie en Islam, Les Philosophes purs. Vol. 2. Paris, 1972.

Baggi, Serpil. 'A New Theme of the Shirazi Frontispiece Miniatures: The Dívån of Solomon', Muqarnas, 12 (1995), pp.101–11. Bahnassi, Afif. Dictionnaire trilingue des termes d'art, français-anglais-arabe. Beirut, 1981.

Bakhtiar, Laleh. Sufi Expressions of the Mystic Quest. London, 1976.

Barnes, Jonathan, ed. The Complete Works of Aristotle, revised tr. 2 vols. Princeton, N.J., 1991.

Baxandall, Michael. Patterns of Intention. Yale, C.T., 1985.

Blacker, Carmen and Michael Loewe, eds. Ancient Cosmologies. London, 1975.

Boi, Luciano. Le Problème mathématique de l'espace, une quête de l'intelligible. Berlin and Heidelberg, 1995. Brenner, William H. Wittgenstein's Philosophical Investigations. Albany, N.Y., 1999.

Brosh, Na'ama and Rachel Milstein. Biblical Stories in Islamic Paintings. Jerusalem, 1991.

al-Bukhårí, Muhammad b. Ismå íl. Les Traditions Islamiques. Paris, 1984.

Burckhardt, Titus. L'Art de l'Islam, langage et signification. Paris, 1985.

Chabbi, Jacqueline. Le Seigneur des tribus, l'Islam de Mahomet. Paris, 1997.

Chmelnizkij, Sergei. ‘Methods of Constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra’, Muqarnas, 6 (1989), pp.43–9.
Clévenot, Dominique. Une ésthétique du voile, essai sur l’art arabo-islamique. Paris, 1994.
Cleyet-Michaud, Marius. Le Nombre d’or. Paris, 1973.
Cohen, Laurent. Le Roi Salomon. Paris, 1997.
Danto, Arthur. The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge, Mass., 1981. French tr., Claude Hary-Schaeffer, La Transfiguration du banal. Paris, 1989.
Davenport, Anne. ‘The Catholics, the Cathars, and the Concept of Infinity’, Isis, 98 (1997), pp.263–95.
de Bruyne, Edgar. Etudes d’esthétique médiévale. 2 vols, 2nd ed., Paris, 1998.
de Libera, Alain. Averroès, l’intelligence et la pensée, Sur le De Anima. Paris, 1998.
Derrida, Jacques. Edmund Husserl’s Origin of Geometry: An Introduction, tr., John P. Leavey. Lincoln and London, 1989. Dodd, Erika and Sheila Khairallah. The Image of the Word. Beirut, 1981. Eco, Umberto. The Aesthetics of Thomas Aquinas. Cambridge, Mass., 1988. Ettinghausen, Richard. La Peinture arabe. Geneva, 1962. Fernandez Puertas, Antonio. The Alhambra: From the Ninth Century to Yusuf I. London, 1997.
Fried, Michael. Three American Painters. Cambridge, Mass., 1965.
Frye, Northrop. Le Grand code. Paris, 1984.
García Gómez, Emilio. Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra. Madrid, 1985.
al-Ghazålí, Abu Håmid. Le Tabernacle des lumières, Mishkåt al-anwår, tr. René Deladrière. Paris, 1981.
Golferich, Macario. La Alhambra. Barcelona, 1929.
Golombek, Lisa. ‘Plaited Kufic on Samanid Epigraphy Pottery’, Ars Orientalis, 6 (1966), pp.107–33.
—— ‘The Draped Universe of Islam’, in Priscilla P. Soucek, ed., Content and Context of Visual Arts in the Islamic World. Philadelphia and London, 1988. pp. 25–38.
Gonzalez, Valérie. Emaux d’al-Andalus et du Maghreb. Aix-en-Provence, 1994.

—— ‘The Aesthetics of Islamic Art: Toward a Methodology of Research’, al-Usur al-Wustå, The Bulletin of Middle East Medievalists, 7 (1995), pp.28–9.
—— ‘Réflexions esthétiques sur l’approche de l’image dans l’art Islamique’, in Clement Beaugé, ed., La Question de l’image dans le monde arabe. Paris, 1995. pp.69–78.
—— ‘Gülru Necipo@lu, The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture’, in Bulletin Critique des Annales Islamologiques, 16 (1997).
—— Le Piège de Salomon, la pensée de l’art dans le Coran. Paris, 2001.
Goodman, Nelson. Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols, 2nd ed. Indianapolis, 1976. French trans. and annotation, Jacques Morizot, Langages de l’art. Nîmes, 1990.
Grabar, Oleg. The Alhambra. Sebastopol, Calif., 1992.
——The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem. Princeton, N.J., 1996.
—— ‘A Paradise of Reflections’, Times Literary Supplement (7 November, 1997), pp.12–13.
Grube, Ernst J. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art: Cobalt and Lustre, vol. 9. London, 1994.
Husserl, Edmund. Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology. The Hague, 1970.
Ibn Hazm. Tawq al-Hamåma. English tr., A.J. Arberry, The Ring of the Dove. London, 1953.
Ibn Rushd (Averroës). Paraphrases in Libros Rhetoricum Aristotelis, ed. ‘Abderrahman Badawi. Cairo, 1960.
—— Talkhis kitåb al-ḥåss wa’l-mahsus, in Aristutalis fí’l-nafs, ed. ‘Abderrahman Badawi. Kuwait and Beirut, 1980.
Ibn Sínå (Avicenna). Kitåb al-najå, ed. Majíd Fakhrí, Beirut, 1985.
Jachimowicz, Edith. ‘Islamic Cosmology’, in Carmen Blacker and Michael Loewe, eds, Ancient Cosmologies. London, 1975, pp.143–71.
Jimenez, Marc. Qu’est-ce que l’esthétique? Paris, 1997.
Kheirandish, Elaheh. The Arabic Version of Euclid’s Optics (Kitåb Uqlís fí Ikhtilåf al-Manåzir). 2 vols. Cambridge, 1999.
Lassner, Jacob. Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam. Chicago and London, 1993.

Lentz, Thomas W. and Glenn D. Lowry. Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century. Washington D.C., 1989.
Lindberg, D.C. 'Alhazen's Theory of Vision and its Reception in the West', Isis, 58 (1967), pp.321–41.
—— Theories of Vision from al-Kindí to Kepler. Chicago, 1976.
Machamer, Peter K. and Robert G. Turnbull, eds. Studies in Perception: Interrelations in the History of Philosophy and Science. Columbus, 1978.
Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception. Paris, 1945.
Morgan, Peter. 'Samanid Pottery, Types and Techniques', in Ernst J. Grube, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art: Cobalt and Lustre, vol. 9. London, 1994. pp.55–113.
Murdoch, John. 'Infinity and Continuity', in Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg, eds, The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. Cambridge, 1982, pp.564–91.
Necipoglu, Gülru. The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture. Santa Monica, Calif., 1995.
Nequam, Alexander. Speculum speculationum. Oxford, 1988.
Nykl, Alois R. 'Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife', al-Andalus, 4 (1936), pp.174–203.
Opticae Thesaurus, Alhazen Arabis libri septem nuncprimum editi. Eiusdem liber de Crepusculis et Nubium ascensionibus. Item Vitellonis Thuringopoloni libri X, ed., F. Basilea Risner, 1572; ed., D.C. Lindberg. New York, 1972.
Ozdural, Alpay. 'Omar Khayyam, Mathematicians and Conversazioni with Artisans', Journal of the Society of Architectural Historians, 54 (1994), pp.54–71.
Panofsky, Erwin. Meaning in the Visual Arts. Chicago, 1982.
Perez Sordo, Maria Teresa and Pablo Nestares Pleguezuelo. Tramas geométricas en la decoracíon ceràmica de la Alhambra. Granada, 1990.
Petrosyan, Yuri A. Pages of Perfection: Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, St Petersburg. Lugano, 1995.
Popper, Frank. L'Art cinétique. Paris, 1970.
Puerta Vílchez, José Miguel. Historia del pensamiento estético árabe, al-Andalus y la estética árabe clásica. Madrid, 1997.

Qur'an. tr., Ahmad 'Alí. Princeton, N.J., 1994.
Raspail, Thierry. Edward Ruscha. Lyon, 1985.
Renard, John. Seven Doors to Islam: Spirituality and the Religious Life of Muslims. Berkeley, Calif., 1996.
Richard, Francis. Splendeurs persanes, manuscrits du XIIe au XVIIe siècle. Paris, 1997.
Ricoeur, Paul. La Métaphore vive. Paris, 1994.
Rodriguez Cabanelas, Dario. El techo del Salon de Comares en la Alhambra, Decoración,
Policromía, Simbolismo y Etimología. Granada, 1970. —— 'La antigua polichromía del techo de Comares en la Alhambra', al-Andalus, 35 (1970), pp.423–51.
Rosenthal, Mark. Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline. New York, 1996.
Rubiera, Maria Jesus. La Arquitectura en la literatura árabe, Datos para una estética del placer. Madrid, 1988.
Russell, Bertrand. The Analysis of Mind. London, 1921.
—— Our Knowledge of the External World. London, 1922.
Sabra, Abdelhamid I. 'Sensation and Inference in Alhazen's Theory of Perceptual Vision', in Peter K. Machamer and Robert G. Turnbull, eds, Studies in Perception: Interrelations in the History of Philosophy and Science. Columbus, Ohio, 1978, pp.160–85.
—— The Optics of Ibn al-Haytham, I–III. Kuwait and London, 1983–1989.
el-Said, Issam. Islamic Art and Architecture, The System of Geometric Design, ed., Tarek al-Bouri and Keith Critchlow. London, 1993.
Saison, Maryvonne. 'Le Tournant esthétique de la phénoménologie', Revue d'esthétique, Esthétique et phénoménologie, 36 (1999), pp.125–40.
Schimmel, Annemarie.Calligraphy and Islamic Culture. London, 1990.
Schwarzbaum, Haim. Biblical and Extra-Biblical Legends in Islamic Folk Literature. Waldorf-Hessen, 1982.
Seligsohn, Max. 'Solomon in Rabbinical Literature and Legend', in Jewish Encyclopaedia. New York and London, 1905. Vol. 2, pp.438–44.

Serres, Michel. Les Origines de la géométrie. Paris, 1993.
Sidersky, David. Les Origines des légendes musulmanes dans le Coran et dans la vie des prophètes. Paris, 1933.
Sluga, Hans and David G. Stern, eds. The Cambridge Companion to Wittgenstein. Cambridge, 1996.
Soucek, Priscilla P. 'The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art', in Joseph Gutmann, ed., The Temple of Solomon. Montana, 1976. pp.73–123.
—— 'Solomon's Throne/Solomon's Bath: Model or Metaphor?', Ars Orientalis, 23 (1993), p.118.
Soudavar, Abolala. Art of the Persian Courts. New York, 1992.
Sourdel, Dominique and Janine Sourdel. Dictionnaire historique de l'Islam. Paris, 1996.
Titley, Norah M. Persian Miniature Painting. London, 1983.
Vanel, Hervé. 'Rothko artiste du yo-yo', L'Oeil, 502 (1999), pp.39–40.
Various. L'Art au regard de la phénoménologie. Toulouse, 1994.
Wansbrough, John E. Qur'anic Studies: Sources and Methods of Scriptural Interpretation. Oxford, 1977.
Welch, Stuart Cary, et al. Treasures of Islam. Geneva, 1985.
Wittgenstein, Ludwig. The Blue and Brown Books. 2nd ed., Oxford, 1960.
—— Tractatus Logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques, French tr., Pierre Klossowski. Paris, 1961; English tr., Charles K. Ogden. New York, 1999.
—— Philosophical Investigations, English tr., Gertrude E.M. Anscombe, Oxford, 1972.

فهرس

الصفحة

قائمة الصور ٥
مقدمة المترجمة ٧
مقدمة البروفيسور سيد نعمان الحق ٩
تمهيد ١٣
مقدمة ١٧

الفصل الأول

الجمال والتجربة الجمالية في الفكر العربي الكلاسيكي ٢٣

الفصل الثاني

جماليات حكاية النبي سليمان في القرآن الكريم ٤٧

الفصل الثالث

فهم جماليات قاعة السفراء بقصر الحمراء في ضوء علم الظاهرات ٦٧

الفصل الرابع

التجريد والحركة والمجاز: هندسات قصر الحمراء ١٠٥

الفصل الخامس

المنظومة الجمالية الدلالية للنقوش في الفن الإسلامي ١٤٣
ملاحظات ١٦٤
بيبليوغرافيا ١٧٧

فاليري غونزالس

حائزة على شهادة الدكتوراه في العلوم الإنسانية من جامعة إيكس- أُن- بروفنس ومتخصصة في قضايا العالم العربي. تحمل أيضاً شهادة الدبلوم في الرسم من مدرسة الفنون الجميلة في مارسيليا- لوميني. وهي عضو سابق في مركز الدراسات المتقدمة، جامعة برينستون، وحالياً باحثة مشاركة في مدرسة العمارة في مارسيليا - لوميني، حيث تحاضر في تاريخ العمارة وتخطيط المدن الإسلاميَّين.

للدكتورة غونزالس مؤلفات عديدة منها: «تحف الميناء في الأندلس وبلاد المغرب» (إيكس- أُن- بروفنس، ١٩٩٤) و«شرك النبي سليمان وفلسفة الفن في القرآن الكريم» (باريس، ٢٠٠١) بالإضافة إلى عدد كبير من المقالات حول تاريخ الفن والجمال الإسلاميَّين.

كارولين توماس

حائزة على ديبلوم في الترجمة والتعريب من جامعة دمشق، وشهادة من جامعة كامبريدج في تدريس اللغة الإنكليزية لغير الناطقين بها.

تُسهم بشكل دوري في ترجمة مقالات من مجلات عالمية عدّة، منها: «هارفارد بزنس ريفيو» و «بوبيولار ساينس».

الطبعة الأولى / ٢٠١٨م

كلمــة الغــلاف

يستكشف هذا الكتاب المصور جوانب من جماليات الفكر الكلاسيكي الإسلامي من منظور معاصر. تطرح الباحثة فاليري غونزالس رؤى جديدة عن الفن والعمارة الإسلاميَّين، مستعينة بطيف واسع ومتنوع من الأمثلة يبدأ من القرآن الكريم وقصر الحمراء وينتهي بأعمال فنانين وفلاسفة معاصرين.

وبتتبّعها لجذور علم الجمال الإسلامي رجوعاً إلى أعمال فلاسفة العصور الوسطى العظماء مثل ابن سينا وابن رشد، تبيّن غونزالس أن نظرية الجمال في الإسلام تنتمي إلى سياق أوسع وأشمل من فكر وفلسفة القرون الوسطى في اللاهوت والأخلاق والفيزياء والماورائيات.

إن تحليل غونزالس للخدعة البصرية الشهيرة في قصة الملك سليمان وملكة سبأ يُظهر أن الأمر ينطوي على مجاز جمالي. كما إن استكشافها للتركيبات الهندسية الزخرفية في قصر الحمراء يخلص إلى تفسير جديد قائم على نظريات معاصرة حول علم الظاهرات والسيميائية.

إن هذا العمل الأصيل والمحفِّز يقدّم رؤى جديدة منعشة ومثيرة لموضوعه وذلك من خلال الجمع والمقارنة بين العمارة الإسلامية التقليدية والمصغّرات والأعمال الخزفية من جهة وأعمال فنية لفنانين معاصرين مثل فرانك ستيلا ومارك روتكو وإدوارد روشا من جهة أخرى.